

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**LA MATERIA CLÁSICA EN LAS VANGUARDIAS
ESPAÑOLAS**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Andrés Ortega Garrido

Bajo la dirección de los doctores:

Vicente Cristóbal López
Ángel Gómez Moreno

Madrid, 2010

ISBN: 978-84-693-2412-7

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Filología

Tesis doctoral

*La materia clásica
en las vanguardias españolas*

ANDRÉS ORTEGA GARRIDO

Directores:

VICENTE CRISTÓBAL LÓPEZ, catedrático del Departamento de
Filología Latina

ÁNGEL GÓMEZ MORENO, catedrático del Departamento de
Filología Española II (Literatura Española)

2009

Para realizar esta tesis he contado con la ayuda de una beca predoctoral del programa F.P.U. del Ministerio de Educación y Ciencia en su convocatoria de 2003 (referencia AP2003-4576).

Debo aquí expresar mi agradecimiento a los directores de la tesis: Ángel Gómez Moreno, quien me propuso generosamente el tema de esta investigación, tan querido para él, y Vicente Cristóbal López, otro apasionado de la literatura y el arte. Ambos, maestros míos, han contribuido, con sus juiciosas observaciones y con el ánimo que siempre me han transmitido, a que la tarea fuera menos fatigosa.

El capítulo de agradecimientos debe incluir a David Baró, amigo de más de una década y primer lector no académico de este trabajo. Gracias por el constante apoyo.

El nombre de Verónica Uribe Sokolov está indisolublemente unido a esta tesis. La conocí apenas planteado el comienzo de la investigación, allá por octubre de 2003, y desde el primer momento se sintió interesada por el tema, tanto que, con su licenciatura en Bioquímica, ha colaborado con la traducción del ruso de un par de poemas y con no pocas mejoras en la introducción general y en la trabajosa elaboración del catálogo de ilustraciones. Debo agradecerle su paciencia en este último aspecto y en nuestras interminables conversaciones sobre prácticamente todos los aspectos de esta tesis.

Igualmente agradezco los acertados comentarios y las necesarias correcciones que debo a los miembros del tribunal que calificó esta tesis, comenzando por su presidente, Francisco Calvo Serraller, quien no sólo sacó tiempo de su apretadísima agenda para leer mi trabajo y formar parte del tribunal, sino que con su sabiduría nos ilustró a los allí presentes el día de la defensa. No le fue a la zaga en disponibilidad, atención, amabilidad y sabios consejos el resto del tribunal, desde su secretario, Juan Luis Arcas Pozo, hasta los vocales, Mario Hernández Sánchez, Juan Antonio López Férez y Fernando Gómez Redondo. A todos ellos les reitero mi más sincero agradecimiento.

ÍNDICE.....	5
INTRODUCCIÓN. RECORRIDO PANORÁMICO.....	9
PARTE I	
AMBIENTE. EL CLASICISMO EN LAS ARTES	
DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX: ALGUNAS NOTAS.....	15
CAPÍTULO 1.- <u>El culto a la poética de lo clásico</u> <u>en las vanguardias artísticas</u> <u>del mundo occidental.....</u>	17
1.- De Inglaterra a los EE.UU.....	17
2.- El clasicismo en la Italia fascista: el triunfo del arte de estado.....	22
2.1.- Introducción.....	22
2.2.- El clasicismo de la arquitectura futurista italiana.....	27
2.3.- La arquitectura al servicio del fascismo: el Foro Mussolini.....	33
2.4.- La arquitectura al servicio del fascismo: la Exposición Universal Romana (E.U.R.).....	42
3.- El clasicismo en la Alemania nazi: el arte al servicio del totalitarismo.....	53
3.1.- Los años de la República de Weimar.....	53
3.2.- La Alemania nazi.....	55
4.- El clasicismo de la Rusia soviética. Breve reseña.....	71
CAPÍTULO 2.- <u>El clasicismo de las vanguardias</u> <u>artísticas en España.....</u>	79
1.- El clasicismo en la arquitectura española contemporánea.....	79
1.1.- Movimientos propios del siglo XIX: del medievalismo a la obra de Antonio Palacios.....	79
1.2.- Movimientos de renovación y vanguardias arquitectónicas.....	89
1.3.- Breve apunte sobre la situación tras la Guerra Civil.....	109
2.- Artes plásticas en España – La renovación escultórica – La pintura española dentro y fuera del país – La escuela española de París – Carteles y diseños.....	113
PARTE II	
LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS DE VANGUARDIA.....	147
CAPÍTULO 1.- <u>Panorama general de la literatura</u> <u>y las publicaciones periódicas literarias</u> <u>en el primer tercio del siglo XX español.....</u>	149
CAPÍTULO 2.- <u>El mundo clásico en las portadas.</u> <u>la publicidad y las ilustraciones.....</u>	153

1.- Portadas y decoraciones internas	
– <i>Grecia – Hermes – Spes</i>	153
2.- Logotipos y publicidad.....	156
3.- Ilustraciones y reproducciones artísticas.....	157
 CAPÍTULO 3.- <u>La justificación del mundo clásico</u>	
<u>en las revistas de vanguardia</u>	
<u>y presencia de ciertos elementos clásicos</u>	159
1.- Conocimiento del mundo clásico.....	159
2.- Personajes históricos.....	162
3.- Reseñas y traducciones.....	166
4.- Arte clásico, geografía antigua, imágenes,	
dioses y seres mitológicos diversos.....	167
5.- Textos latinos, traducciones, citas y creaciones.....	172
6.- Mitología clásica en las revistas de vanguardia.....	175
7.- Cuentos y poemas modernistas.....	176
8.- Poemas de vanguardia.....	181
 CAPÍTULO 4.- <u>Retórica y géneros clásicos</u>	182
 CAPÍTULO 5.- <u>Otras tradiciones presentes</u>	
<u>en las revistas de vanguardia</u>	185
 CAPÍTULO 6.- <u>Algunas conclusiones sobre</u>	
<u>la pervivencia del mundo clásico</u>	
<u>en las revistas literarias hispánicas de vanguardia</u>	188
 PARTE III	
MANIFIESTOS Y ARTÍCULOS DE CRÍTICA	
ARTÍSTICA Y LITERARIA	191
 CAPÍTULO 1.- <u>Manifiestos de los movimientos</u>	
<u>de la vanguardia histórica</u>	193
1.- Algunos aspectos de la visión de la tradición	
en manifiestos de vanguardia europeos:	
futurismo, dadaísmo y poetismo checo.....	193
2.- La polémica de la tradición en manifiestos	
vanguardistas y textos de discusión artística en España.....	203
2.1.- La vuelta al orden: textos y controversia	
en torno a la Antigüedad grecolatina	
– Los filósofos: Ortega y Gasset y Eugenio D’Ors	
– Escritores, artistas y críticos: Juan Chabás,	
Guillermo de Torre, Mauricio Bacarisse,	
Antonio Espina, Salvador Dalí, Luis Montanyá,	
Sebastián Gasch, Concepció Casanova,	
José Díaz Fernández, Ramiro Ledesma Ramos,	
Antonio García y Bellido.....	204
2.2.- El ataque al clasicismo: negación de la tradición	
clásica y crítica de la vuelta al orden.....	221

CAPÍTULO 2.- <u>El mundo clásico en los artículos de crítica artística de José Moreno Villa</u>	230
1.- Los estudios sobre escultores griegos.....	231
2.- El neoclasicismo de principios del siglo XX. ¿Qué es lo clásico?.....	235
3.- Pintores y clasicismo.....	239
4.- Arquitectos y urbanismo en busca de lo clásico.....	243
5.- Dos escultores.....	251
6.- Normas clásicas en poesía. Un misterioso poeta bucólico.....	252
 PARTE IV	
LA MATERIA CLÁSICA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DE VANGUARDIA. ULTRAÍSTAS, GRUPO DEL 27 Y POETAS DEL ENTORNO. NOVELA Y TEATRO	255
 CAPÍTULO 1.- <u>Dioses clásicos</u>	263
1.- Dioses en general.....	263
2.- El nacimiento de Venus – Fuentes clásicas y modernas. La simbología contemporánea del mito y modos de pervivencia – La mirada del Realismo y el Modernismo en el siglo XX. Algunos casos extranjeros – Primeras manifestaciones en la vanguardia. Las revistas literarias y el Ultraísmo – Los poetas del 27: recorrido histórico. Otros artistas de vanguardia – Venus nace en la playa contemporánea: un tratamiento especial del mito – Años 20 y 30: primeros libros y primeros ecos del mito. Consolidación del grupo – Pervivencia del mito tras la guerra civil: en España y en el exilio.....	273
3.- Otros tratamientos diversos de la diosa del amor.....	312
4.- Cupido – Apolo – Minerva – Júpiter – Neptuno – Saturno – Mercurio. Iris – Plutón, Caronte y el mundo infernal – Juno –Marte – Eolo – Helios. Selene – Príapo – Aurora – Morfeo – Cástor y Pólux – Constelaciones.....	329
 CAPÍTULO 2.- <u>Mitos clásicos</u>	366
1.- Narciso – Prometeo y los titanes – Apolo y Dafne – Dánae – Ícaro y Dédalo – Tántalo – Bóreas y Oritía: el viento enamorado – Teseo y Ariadna – Orfeo – Perseo y Andrómeda. Pegaso – Leda y el cisne – Hero y Leandro – Píramo y Tisbe – Ifis y Anaxárete – Hipómenes y Atalanta – Tereo, Progne y Filomela – Acis y Galatea – Pan y Siringe – Faetón – Deucalión y Pirra – Argos – El rapto de Europa – El rapto de Perséfone – Ganimedes – Endimión – Venus y Adonis – Cupido y Psique.....	366
2.- Mitología en general.....	445

CAPÍTULO 3.- <u>Seres fabulosos del mundo clásico</u>	448
1.- Seres acuáticos – Sirenas – Tritones, nereidas, náyades.....	448
2.- Seres monstruosos – Esfinge – Quimera – Centauros – Gorgona – Medusa – Furias – Hidra – Arpía – Minotauro – Cíclopes.....	460
3.- Otros seres – Pegaso – Ave Fénix – Amazona – Titanes. Gigantes – Atlante – Gracias – Sibilas – Parcas.....	478
CAPÍTULO 4.- <u>Pervivencia de diversos géneros y tópicos.</u> <u>Recreaciones concretas, citas y uso del latín</u>	494
1.- Tópicos y personajes de la épica – Personajes de la épica homérica – Personajes de la épica virgiliana – Personajes del ciclo de los argonautas – Tópicos de la épica.....	494
2.- El género bucólico y la mitología del bosque.....	516
2.1.- El género bucólico – Paisaje silvestre, <i>locus amoenus</i> , Arcadia – Pastores. Tópico del <i>arbore sub quadam</i> . Animales, frutos, música y canto – El canto de los pastores: las amadas y la alabanza del campo – Final crepuscular de la bucólica – El tópico grecolatino de las series de <i>adýnata</i> – Égloga mínima.....	516
2.2.- La introducción de la mitología – Las ninfas – Faunos, sátiros y silvanos – Dioniso, Pan y Anacreonte – Flora, Cibeles y Ceres – Diana. El mito de Acteón.....	539
3.- Géneros diversos y tópicos literarios de la Antigüedad.....	570
3.1.- Geórgicas.....	570
3.2.- Elegía, oda, epigrama, sátira, fábula y anacreóntica.....	573
3.3.- Otros tópicos de la literatura grecolatina.....	578
4.- Recreaciones modernas de pasajes clásicos concretos y alusiones a autores grecolatinos.....	581
5.- Citas y uso del latín.....	593
FINAL. De la poesía a la novela y el teatro: notas.....	596
CONCLUSIONES.....	599
APÉNDICE I: revistas literarias hispánicas de vanguardia.....	603
APÉNDICE II: semblanzas y traducciones de <i>Grecia</i>	608
APÉNDICE III: <i>Venus Cynelia</i> de Antonio Espina.....	615
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	617
ILUSTRACIONES.....	635

INTRODUCCIÓN. RECORRIDO PANORÁMICO

El estudio de la tradición clásica en la literatura española del siglo XX cuenta con numerosos estudios, repartidos en actas de congresos, recopilaciones dentro de libros monográficos sobre un autor y multitud de revistas, principalmente del ámbito español y minoritariamente de estudiosos que han publicado el fruto de su investigación en revistas extranjeras. Con todo, se echa en falta la existencia de un estudio de conjunto que abarque cronológicamente la literatura española y, por qué no, también la hispanoamericana contemporáneas, desde el Modernismo hasta el presente. La materia de estudio no falta, aunque ciertamente la tarea es ardua y compleja. El presente trabajo intenta aportar luz sobre ciertos aspectos de la recepción de la materia clásica en el panorama de las vanguardias en España. Desde un principio no dudábamos de la necesidad de completar el estudio de la pervivencia clásica en la literatura, que es el campo que mayor riqueza ofrece –principalmente en la poesía, desde el Ultraísmo hasta los últimos poemarios de los componentes del Grupo del 27–, con algunas muestras de la huella clásica en manifestaciones artísticas en las que era palmaria tal influencia. Por ello, parte de nuestro trabajo trata de enmarcar adecuadamente el campo de la pervivencia clásica en la literatura española de vanguardia con muestras suficientes de tratamientos equivalentes en la arquitectura, la escultura, la pintura o incluso la publicidad. El debate abierto sobre lo que supone la vanguardia, la aceptación o el rechazo a las tendencias clasicistas que, ya en los años veinte, levantan la voz contra la más ortodoxa vanguardia se materializa en multitud de artículos de opinión y de análisis del fenómeno artístico a la luz de estos factores de tradición y originalidad.

Una primera parte de nuestro trabajo aborda la permanencia de ideas y motivos de la Grecia y la Roma antiguas en ámbitos artísticos como la arquitectura, la pintura o la escultura. El espectro tan amplio de estudio ofrece la posibilidad de percibir con claridad cómo la materia clásica salpica prácticamente todos los terrenos de la expresión artística durante las tres primeras décadas del siglo XX. No es caprichoso, tampoco, el empeño en poner de relieve la presencia del clasicismo de raíz grecolatina en creaciones allende nuestras fronteras. La época de vanguardias recoge, en muchos casos conscientemente, el legado de la Antigüedad clásica con una clara finalidad política, incluso propagandística, podríamos decir –es el caso de los regímenes fascista y nacionalsocialista. Por otro lado, es necesario incidir en el hecho de que el clasicismo grecorromano se extiende

a lo largo del arco político del momento, desde la democracia estadounidense hasta el régimen comunista ruso, pasando por el fascismo italiano y el nazismo alemán, e incluyendo otros gobiernos como las repúblicas francesa y española o la monarquía británica. El recurso a la tendencia clasicista no entiende realmente de política, hecho por el cual es posible encontrar tales aceptaciones de clasicismo en regímenes antagónicos. En resumen, cada uno se hará cargo de adecuar la materia clásica a sus intereses: del monumentalismo helenizante de los EE.UU. hasta los titánicos proyectos del tándem Hitler-Speer. Por ello, es necesario tener a la vista las manifestaciones de clasicismo englobadas en la esfera cultural de Occidente durante los años de las vanguardias históricas. En nuestro trabajo, aparte del análisis en España, enfocamos deliberadamente el objetivo del estudio hacia los centros donde el recurso al clasicismo tuvo mayores implicaciones con la política (Alemania, Italia, Rusia), sin que por ello se entienda que fue un fenómeno privativo de estos países, como señalaremos en la introducción general al clasicismo en la arquitectura contemporánea.

Los artistas españoles no son, en absoluto, ajenos a los movimientos extranjeros. Baste recordar los viajes de varios de ellos (Lorca, Dalí, Moreno Villa, Prados, Buñuel, y un largo etcétera), y como hecho aún más acusado, la existencia de la llamada “escuela española de París”. La capital francesa, meca de artistas a principios de siglo, cuenta con un grupo estable de pintores y escultores españoles en íntimo contacto con las obras de los más destacados creadores del momento –y con los creadores mismos. Las publicaciones periódicas dedicadas al arte y a la literatura, activas receptoras en la península de las novedades extranjeras, son el termómetro de las tendencias actuales. Pero las revistas no son solamente fuente de noticias, sino escaparate de las obras de nuestros primeros literatos vanguardistas: desde las páginas de revistas señeras como *Grecia* o *Vltra* surge el primer movimiento poético español de vanguardia, el Ultraísmo, en cuyas filas militan multitud de poetas, hijos del Modernismo en su mayor parte, que abandonan tal estética en pos de una necesaria renovación. La revista es el medio natural del poeta ultraísta, y como tal merece un puesto destacado en el estudio de cualquier aspecto relativo a este movimiento. Las revistas literarias españolas de vanguardia, que no se limitan a las dos citadas, sino a varias decenas, recogen la mayor parte de la poesía ultraísta española, así como relatos y artículos de toda índole; en ellas es posible reconocer con nitidez la huella del clasicismo grecolatino, tanto en las propias composiciones literarias como en aspectos de la propia conformación de la revista, desde la tipografía, la decoración de las portadas, el diseño interno, las ilustraciones y otras colaboraciones artísticas, hasta la publicidad. Todo el ambiente relacionado con la labor editorial cede ante el legado clásico, evidente en el nombre, emblemas y símbolos de varias editoriales de la época. Los mismos escritores recurren con frecuencia a pseudónimos inspirados en personajes de la Antigüedad, literarios o históricos.

Así, la revista es el medio a través del que se dan a conocer los principales manifiestos literarios y artísticos del vanguardismo, demostrando gran parte de este tipo de literatura su deuda ideológica o programática con preceptos o líneas de pensamiento del mundo clásico. La

crítica de arte es igualmente viva en las páginas de las revistas de la época, crisol de las tendencias tan variadas en que la vanguardia se resuelve. Tanto el crítico de profesión como el propio artista tienen voz en la revista, confrontando ideas y exponiendo puntos de vista diversos sobre todo lo referente a la nueva creación. Uno de los puntos centrales en las polémicas de las primeras décadas del siglo es el referente a la llamada “vuelta al orden” del arte moderno, punto crucial, en lo que atañe a la pervivencia del clasicismo grecolatino, sobre el que nos detendremos para confrontar las opiniones de quienes lo elogian y de quienes niegan su existencia o su bondad.

En este punto, es fundamental la figura polivalente de José Moreno Villa –articulista, poeta, novelista, crítico de arte, pintor...–, figura clave de la cultura española de las primeras décadas del siglo XX, quien asimismo estudia la posibilidad de clasicismo en varios pintores, escultores y arquitectos de vanguardia. Algo mayor que los componentes del grupo del 27, compartirá con ellos vivencias, charlas y aventuras artísticas. Por ello, es el perfecto eslabón entre manifestaciones artísticas como la arquitectura (fue nada menos que director de la revista *Arquitectura*) o la pintura (a ella se dedicó como creador desde el momento en que rozaba la cuarentena, aparte de su continua actividad como crítico de arte durante décadas) y la creación literaria: aparte de su propia obra poética, cercana a la de los autores del 27, su presencia en la Residencia de Estudiantes es un dato precioso para comprender lo que este hombre podría aportar a los jóvenes poetas, pintores, directores de cine y artistas en general allí reunidos. Por ello dedicamos especial atención a esta figura, cuya importancia actualmente no puede ponerse en duda, en su faceta de crítico de arte (con sus sabias apreciaciones sobre el clasicismo), pintor y poeta, campos de su producción estos dos en los cuales se deja sentir también la pervivencia del mundo clásico grecolatino.

Por nuestra parte, señalamos someramente cómo la materia clásica transita por la arquitectura española contemporánea, comenzando por los restos de movimientos propiamente decimonónicos que explotan la llamada “cita arqueológica” todavía durante los primeros lustros del siglo XX, continuando por la obra de Antonio Palacios Ramilo, el gran arquitecto que sembró la capital española de un clasicismo renovador fronterizo con las vanguardias, ámbito éste en el que el concepto de clasicismo formal –el que huyendo de la “cita arqueológica” no renuncia a ciertos ideales clásicos heredados de Grecia y Roma– alcanza su más refinada y singular expresión, con los nombres de varios genios de la arquitectura contemporánea española como Secundino Zuazo, Luis Gutiérrez Soto, Fernando García Mercadal o los arquitectos de la Ciudad Universitaria de Madrid. A la capital española se refiere básicamente nuestro estudio, principalmente por tratarse del escenario donde confluyen la mayor parte de las tendencias arquitectónicas a las que nos hemos referido y gran parte de las obras maestras del periodo. La situación tras la Guerra Civil no cambia sustancialmente las cosas en lo que se refiere al clasicismo observable, con una arquitectura promulgada desde un régimen que quiere rescatar los valores de la arquitectura española clásica, en muchos casos con referencias muy concretas al Renacimiento, como pueda ser el caso del edificio para el Ministerio del Aire en el barrio madrileño de la Moncloa, obra

precisamente de uno de los arquitectos de la vanguardia racionalista como es Gutiérrez Soto.

La pintura y la escultura de artistas españoles es igualmente rica en aspectos clásicos, tanto temáticos como formales, hecho compartido por la creación artística de otros países –en el capítulo dedicado a la Alemania nazi podremos comprobar la riqueza del *revival* clasicista grecolatino, que arroja docenas de lienzos inspirados en la mitología clásica, cuyos héroes, en cierto modo, son primos hermanos de los arios en la particular cosmovisión nazi y, en la representación plástica de estos artistas alemanes, perfectos modelos de los cuerpos atléticos promovidos por las teorías nazis de limpieza racial; en la Italia fascista se realza de la misma manera el culto al cuerpo, muy acorde con el auge del higienismo del momento, en las figuras de las esculturas de atletas para el estadio del entonces llamado Foro Mussolini.

La España de los escultores catalanes novecentistas avanza en la línea de las primeras manifestaciones desgajadas de la superada escultura decimonónica, anclada en el decorativismo, aunque el propio Novecentismo se vio superado dentro de Cataluña por un grupo de escultores –Juan Rebull, Apeles Fenosa, José Granyer...– con los que se introducen ya las formas vanguardistas que se comienzan a explotar en el resto de Europa. Por su parte, los escultores castellanos conforman el llamado “realismo”, igualmente renovador y vanguardista, que aporta figuras indispensables como Julio Antonio, Victorio Macho o Mateo Hernández. Otras regiones del país, incluidas las Canarias, viven momentos de despertar escultórico, con el auge de los llamados regionalismos. Pues bien, en todos estos movimientos renovadores cercanos a la vanguardia las constantes clasicistas laten con suficiente fuerza como para constituir una de sus características más acusadas. Pero otros escultores más “arriesgados” como Emiliano Barral, Francisco Pérez Mateo, José Planes, Cristino Mallo, Ángel Ferrant o Alberto Sánchez, representantes de una vanguardia más ortodoxa aún que la de castellanos y regionalistas, muestra de todos modos su deuda con la estatuaría clásica de Grecia y Roma, como asimismo sucede en el grupo de escultores de la llamada “escuela española de París”, entre los que se cuentan desde Julio González, Pablo Gargallo, Manuel Hugué o Daniel González hasta Picasso o Miró en su doble faceta de pintores y escultores. La pintura de esta escuela parisina de artistas españoles, además del señalado ejemplo de Picasso –otro enamorado de ciertos temas clásicos, cuya pasión por la figura del minotauro llega a ser obsesiva en los años treinta–, recurre al tema clásico en pintores tan notables como Pancho Cossío o Luis Fernández. Los artistas que permanecen en España, al menos hasta el estallido de la Guerra Civil –Horacio Ferrer, Luis Quintanilla, Gregorio Prieto, Timoteo Pérez Rubio o Arturo Souto, por citar algunos–, reciben con agrado la temática clásica, en muchos casos debido a fructíferas estancias en Roma u otras ciudades italianas, sin prejuicio de alguna visita a París, aunque no llegaron a establecerse en estas ciudades. Posiblemente el grupo más cohesionado estilísticamente sea el de los superrealistas, con la figura sobresaliente de Dalí, pero con representantes de tal valía como Óscar Domínguez, Ismael González de la Serna, Ramón Acín, Luis Castellanos o Juan Massanet, nombres a los que habría que añadir el del Moreno Villa pintor y dibujante. Si en todos estos artistas el

clasicismo es palpable de una u otra forma, así también lo es en artes afines a la pintura como la ilustración decorativa de revistas, portadas de libros y carteles publicitarios, que en más de una ocasión presentan un mundo de reminiscencias grecolatinas como decorado idealizado y sumamente atractivo.

Artes plásticas y literatura tienen de nuevo en la revista su punto de encuentro más evidente, con las ilustraciones de autores tan emblemáticos como Benjamín Palencia, Norah Borges o Rafael Barradas. Los casos de José Moreno Villa y de Federico García Lorca ejemplifican en una sola persona el ideal de la unión de las artes que subyace en el ambiente del momento. A estos poetas podemos sumar el nombre de Rafael Alberti, inicialmente decidido a dedicarse a la pintura. El interés por las artes en general se extiende al resto de componentes del 27, grupo que centra nuestro estudio de la pervivencia clásica en la literatura española de vanguardia. Con los poetas del Ultraísmo, los jóvenes del 27 comparten la revista como medio de salida para sus versos, aunque, a diferencia de aquellos, pronto los verán publicados en forma de libro. Pero el impulso de la tradición clásica afecta a unos y otros por igual, aun cuando en el caso del 27 la producción sea cuantitativa y cualitativamente mayor. Con todo, el espacio literario de la revista será compartido por unos y otros en perfecta armonía, e incluso una figura tan señera del 27 como Gerardo Diego tiene unos inicios difícilmente separables de sus compañeros ultraístas. El inicial impulso modernista de muchos de los ultraístas y de parte de los poetas del 27 es rápidamente relegado por la fuerza de la novedad vanguardista. No obstante, la tradición clásica permanece indemne ante el embate de la vanguardia, tanto en los autores ultraístas como en los poetas del 27 y otros cercanos al grupo. La nueva estética, con todo, se configura como tendencia primordial en estos poetas, en quienes la frontera cronológica de la Guerra Civil no les hace derivar a posiciones excesivamente lejanas, sino que en muchos casos ciertos aspectos del vanguardismo resulta reforzado, por no decir sublimado, estilizado y redondeado, como pueda ser el caso del surrealismo de Vicente Aleixandre o del creacionismo de Gerardo Diego. En cualquier caso, la presencia de material heredado de Grecia y Roma es ampliamente constatable a lo largo de la totalidad de la obra de los principales poetas del 27. Para nuestro estudio hemos considerado apropiado el análisis centrado en las diversas temáticas clásicas que tocan todos estos autores, desde las repetidas menciones a dioses del panteón grecorromano hasta recuerdos, variaciones y recreaciones de multitud de mitos clásicos que, por otra parte, jalonan la historia del arte occidental. Pero no todo se resuelve en la mitología, sino que las apariciones en los versos vanguardistas de seres fantásticos fruto de la imaginación del mundo clásico –sirenas, tritones, ninfas, centauros, furias...– superan, con mucho, lo que podría considerarse un tratamiento anecdótico o decorativo para conformar una variada fauna viva en la poesía española moderna. La pervivencia de géneros literarios de la Antigüedad así como la recreación de pasajes concretos de la literatura clásica grecolatina permite comprobar hasta qué punto es conocida esta preciosa herencia por los poetas contemporáneos, en quienes reviven algunos tópicos literarios clásicos como la petición de favor a las musas al inicio del poema, el tópico del amanecer mitológico u otros muy conocidos

y de amplia tradición como el *carpe diem* o el *memento mori*. Igualmente, numerosos tópicos bucólicos, bien asentados en la tradición literaria occidental, reaparecen con inusitada fuerza; otros géneros, como la poesía didáctica –a través de la geórgica–, la elegía, la oda, el epigrama, la sátira o la fábula, en unos casos cuentan con novedosos tratamientos mientras que en otros autores transitan por los caminos tradicionales.

Tal despliegue de asombrosa vitalidad clasicista en plena época de renovación vanguardista, cuya casuística tendremos ocasión de ver en las páginas que siguen, podría llevarnos a plantear la siguiente cuestión: ¿a qué se debe esta persistencia del clasicismo grecolatino? La búsqueda de la renovación que caracteriza a la vanguardia parece excluir el elemento que está presente en la práctica totalidad de los movimientos anteriores, esto es, la materia clásica de Grecia y Roma. No existe una explicación única a esta paradoja, sino que más bien es una mezcla de diferentes factores. Los jóvenes vanguardistas, deseosos de innovar, difícilmente pueden desprenderse de la cultura occidental a la que pertenecen, que al fin y al cabo es la evolución histórica de la Antigüedad grecolatina. No sólo la educación recibida, que obligaba a conocer diversos aspectos de la materia clásica, favorecía que los futuros vanguardistas tuvieran presentes todo tipo de imágenes de Grecia y Roma, sino también el propio imaginario colectivo que a cada paso se manifiesta en una civilización consciente de sus raíces. Difícil es renegar de imágenes tan sugestivas y habituales como pueda ser una sirena, un cíclope o la diosa clásica del amor, de tal manera que las novedades del mundo contemporáneo –como son las innovaciones tecnológicas– hacen despertar las asociaciones más inusitadas con esas imágenes del mundo antiguo: ejemplos de todo ello tendremos ocasión de presentar. Es más, el artista de vanguardia aprovecha su conocimiento de un imaginario clásico bien establecido para innovar a partir de un tratamiento inusual de aquél. Por otro lado, muchos artistas no reniegan de la tradición clásica, a pesar de haber asimilado plenamente las técnicas vanguardistas. En el caso de los poetas españoles hay un declarado reconocimiento de la deuda para con el Siglo de Oro, fuente mitográfica en sí misma.

Por todo ello, y porque aún está muy extendida la idea del anticlasicismo en la vanguardia, nuestro estudio responde no sólo al interés intrínseco de constatar la pervivencia clásica en ella, sino también al deseo de desmitificar a esta época como ciega a la tradición clásica.

PARTE I

AMBIENTE EL CLASICISMO EN LAS ARTES DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX: ALGUNAS NOTAS

CAPÍTULO 1

El culto a la poética de lo clásico en las vanguardias artísticas del mundo occidental

1.- De Inglaterra a los EE.UU.

La historia del arte sufre a principios del siglo XX una verdadera conmoción causada por las denominadas “vanguardias históricas”. Surgen nuevos estilos y nuevos nombres, mientras desaparecen otros; la época viene marcada por el surgimiento de “ismos” de toda condición. Si la mayor parte de estos nuevos movimientos suponen una renovación amplia en el arte, no es menos cierto que tales “ismos” vanguardistas comparten escenario con restos de la tradición anterior. En el caso que nos ocupa, el del clasicismo de raíz grecolatina, se produce no ya una continuación de la mano de viejas glorias de décadas anteriores, sino todo un movimiento de revitalización que afecta a todos los ámbitos de las artes. Los protagonistas de esta tendencia hay que buscarlos en las jóvenes generaciones de los nacidos en el último cuarto del siglo XIX y primeros años del XX, al igual que los renovadores de las vanguardias históricas. Pero el hecho sustancial es que la propia pervivencia de la tradición clásica no es privativo de los círculos de artistas neoclasicistas contemporáneos, sino que se trasluce también en la obra de los vanguardistas rupturistas. Tal vez sea el mundo clásico uno de los pocos elementos de la gran tradición occidental que pudo atravesar holgadamente el filtro que suponían las vanguardias históricas¹.

Este hecho afecta por igual a toda la producción artística occidental del primer tercio del XX, desde la democracia de los EE.UU. de América hasta la Rusia de Stalin, pasando por la Alemania de Hitler, la Italia de Mussolini y las repúblicas democráticas y monarquías constitucionales del resto de Europa (Francia, España, Inglaterra...)². No es baladí señalar la diversidad de regímenes políticos en que revive la tradición clásica; al contrario, es

¹ Una ojeada a algunos aspectos de esta pervivencia los tenemos en el artículo de A. González García, “Nombres de un sueño: la tradición clásica en el arte moderno”, en libro coordinado por Ignacio Rodríguez Alfageme y Antonio Bravo García, *Tradición clásica y siglo XX*, Madrid, Editorial Coloquio, 1986, pp. 142-162.

² Véanse las páginas 23-24 del prólogo de Ángel Gómez Moreno al estudio de Rebeca Sanmartín Bastida, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del realismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española, 2002 (“Anejos de Revista de literatura”, 56), páginas que contienen la idea seminal desarrollada en el presente trabajo. Sobre el tema de la presencia inexcusable de la materia clásica en la época de las vanguardias, con atención a todo el espectro político, insiste Gómez Moreno en su artículo “Letras latinas, tradición clásica y cultura occidental”, en *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 7, 2006, pp. 37-54.

índice de que se trata de una tendencia universalista, traspasable de un país a otro, de un sistema político a otro, sin demasiada dificultad. El ámbito artístico en que esto mejor se manifiesta es la arquitectura, fachada visible de las intenciones de un gobierno y termómetro de las tendencias creativas de los distintos sistemas “oficiales”. El caso es que el neoclasicismo arquitectónico llega a ser el estilo realmente oficial en multitud de países a comienzos de siglo, a veces de manera contradictoria, como señala Robert Taylor en su estudio fundamental sobre la relación entre la arquitectura y el régimen nazi alemán:

...hubo una revitalización clásica europea en el siglo XX, un movimiento que podía reclamar a Speer, y a Mies van der Rohe de la *Bauhaus*, como modelos. Pocos de estos arquitectos, sin duda, abogaron por un completo retorno al estilo griego antiguo o del último siglo XVIII. Pero como en los trabajos de Auguste Perret en Francia, se evitaron los capiteles recargados, se simplificaron las molduras alrededor de ventanas y puertas, las cornisas se redujeron en tamaño y se evitó la decoración superflua. Perret, Speer, e incluso Mies van der Rohe estarían de acuerdo con este estilo.

Es también irónico que tanto nazis como bolcheviques favorecieran el neoclasicismo en los años treinta.³

El propio arquitecto de Hitler, Albert Speer, afirma que el neoclasicismo arquitectónico carece de cualquier carácter ideológico, precisamente por ser utilizado por los gobiernos de tendencias más opuestas⁴. No obstante, la crítica más moderna comienza a hacer distinciones entre los tipos de neoclasicismo arquitectónico, centrándose en las diferencias de proporciones, de escala y de detalle entre los edificios de países distintos, e incluso estudiando los caracteres diversos dentro de la producción de un mismo país⁵.

Lo cierto, con todo, es que en general el *revival* clasicista es una nota predominante de la arquitectura de principios del XX. En Francia, Auguste Perret (1874-1954) sería su más alto exponente. Heredero del clasicismo de Viollet-le-Duc (1814-1879), es uno de los pioneros en el empleo del hormigón armado. Sirva de ejemplo de su clasicismo el *Museo de Obras Públicas* de París (1937). En Charles Édouard Jeanneret, conocido como Le Corbusier (1887-1965), adalid de la arquitectura moderna, pueden también analizarse sus coordenadas clasicistas, especialmente en lo que se refiere al clasicismo que llamaríamos formal. No en vano trabajó dos años con Perret y colaboró con el clasicista Peter Behrens en Alemania.

En Inglaterra el panorama es especialmente rico en cuanto a la pervivencia del clasicismo arquitectónico. Una larga lista de nombres se

³ Robert R. Taylor, *The word in stone. The role of architecture in the National Socialist Ideology*, Berkeley, University of California Press, 1974, p. 109: “...there was a European classical revival in the twentieth century, a movement which could claim Speer, and Mies van der Rohe of the *Bauhaus*, as exemplars. Few of these architects, to be sure, advocated a complete return to the ancient Greek or the late eighteenth-century styles. But as in the works of Auguste Perret in France, ornate capitals were avoided, mouldings around windows and doors were simplified, cornices were reduced in size, and superfluous decoration was avoided. Perret, Speer, and even Mies van der Rohe would agree on this style. It is also ironical that both the Nazis and the Bolsheviks favored neo-classicism in the thirties.”

⁴ Taylor, *op. cit.*, p. 72.

⁵ Cf. el artículo de Elisabeth Grossman, “Verso un nuovo classicismo”, en el libro *Classicismo. Classicismi. Architettura Europa/América 1920-1940*, a cura di Giorgio Ciucci, Milano, Electa, 1995 (“Documenti di architettura”, 85), pp. 89-105.

despliega ante nosotros al avanzar entre los arquitectos que a principios del XX hicieron de Inglaterra tierra rica en arquitectura neoclasicista. La figura de Sir Edwin Lutyens (1869-1944), encargado de la planificación de Nueva Delhi, es fundamental en este campo. Los edificios de los bancos suelen ser buenos exponentes del monumentalismo clasicista; si en Madrid contamos con destacados ejemplos del XIX, como el Banco de España (1882-1891) de Eduardo Adaro y Severiano Sáinz, en Londres tenemos ya en plena época de vanguardias el *Barclay's Bank* en Picadilly (1921) de William Curtis Green (1875-1960), o el *Banco de Escocia* (1924-1927) en Glasgow, obra de James Miller (1860-1947). La arquitectura comercial demuestra también el interés monumental clasicista en las edificaciones londinenses de Leo Sylvester Sullivan y, especialmente, de Sir Albert Richardson (1880-1964). De este último la crítica señala la filiación con la obra del neoclasicista alemán del XIX Friedrich Schinkel, que tan admirado será por los arquitectos nazis. De Richardson destacaremos los edificios comerciales de la *Leith House* (1924-1925) o la *St. Margaret's House* (1931), ambos en Londres. Sumemos los nombres de Charles Holden, Percy Thomas, Sir Arnold Thornley, Berry Webber, Thomas Tait, George Gray Wornum, Sir Herbert Baker, Marshall Sisson (fascista en cierta etapa de su vida) o Raymond Erith como muestra del ancho filón de la tradición clasicista en este país, nombres a los que podemos añadir los de dos emigrados del continente que se establecen en las Islas Británicas: el georgiano Berthold Lubetkin y el húngaro Ernő Goldfinger. Citemos finalmente las palabras de Robert Atkinson en su *Theory and Elements of Architecture* (1926), autor consciente de la posibilidad de un clasicismo formal, no necesariamente material, cuando afirma que

...el edificio más auténticamente griego en una ciudad moderna puede no ser otra cosa que un cuadro estructural de acero, armonioso y vital, y no obstante griego en el espíritu.⁶

La situación en EE.UU., a pesar de su posición geográfica, acusa también el neoclasicismo de la época. Sin adentrarnos demasiado en este campo, señalaremos al menos la filiación clásica de un poeta como Ezra Pound (1885-1972), evidente ya en los títulos de algunos de sus libros, como *Personae* (1909), *Quia pauper amavi* (1919), *Homage to Sextus Propertius* (1919) o *Umbra* (1920); en otras obras mayores del poeta estadounidense la tradición clásica grecolatina es un ingrediente indispensable, como en *Hugh Selwyn Mauberley* (1920) o en *Los cantos* escritos a lo largo de su vida. En lo que toca a la arquitectura, podemos establecer paralelismos con la producción europea, si bien en EE.UU. es aún más radical la tendencia neoclásica de la arquitectura oficial. A comienzos de siglo aún sigue activo el grupo conocido como McKim, Mead & White, formado por Charles Follen McKim (1847-1909), William Rutherford Mead (1846-1928) y Stanford White (1853-1906), autores muy unidos al estilo *Beaux-Arts*, a los *Arts & Crafts* y a la estética renacentista.

⁶ Citamos a través del artículo de David Watkin, "Stile e politica nell'architettura britannica degli anni trenta", en el libro citado *Classicismo. Classicismi...*, p. 187. Para la presencia del clasicismo británico en época de vanguardias véanse ese artículo y en el mismo libro el de Gavin Stamp, "Lutyens e il classicismo progressivo", pp. 151-167.

Ya entrado el nuevo siglo se desarrolla la obra de un arquitecto como Horace Trumbauer (1868-1938), aunque de su misma generación sobresale Henry Bacon (1866-1924), autor de una obra de sobra conocida: el *Lincoln Memorial* (1922) en Washington (fig. 1), levantado en un estilo dórico severo que recibió en 1923 la medalla de oro del *American Institute of Architects*. Si bien la crítica establece una distinción entre un neoclasicismo muy ornamental y otro más austero⁷, es inexcusable la huella del citado movimiento francés *Beaux-Arts* en todo este neoclasicismo estadounidense, que encuentra el centro de su desarrollo precisamente en Washington. Aparte del *Lincoln Memorial*, destaca la *Freer Gallery* de Charles Platt (1861-1933) o la *Folger Library* (1928-1932) de otra figura fundamental como el emigrado francés Paul Cret (1876-1945). Cass Gilbert (1859-1934) engalana la ciudad con el *Supreme Court Building* (1929-1935, fig. 2), mientras que otro arquitecto indispensable como John Russel Pope (1874-1937), seguramente la figura más destacada de todo el neoclasicismo estadounidense del XX, levanta en Washington el *Temple of the Scottish Rite* (1911-1915), el *DAR Constitution Hall* (1929), la *National City Christian Church* (1930), el *Jefferson Memorial* (1937), el llamado *West Building of the National Gallery of Art* (1937) y el edificio para los *National Archives* (1935, fig. 3), éste último con las esculturas clasicistas de otro artista fundamental para la historia del clasicismo contemporáneo: James Earle Fraser (1876-1953). Muchos otros edificios de Pope se levantan por el país, como la *Union Station* de Richmond (1919) – actualmente Museo de Ciencias de Virginia–, o el *Theodore Roosevelt Memorial* (1925-1936) de Nueva York –basado en los arcos triunfales y en las termas de la Roma imperial–. Pope es asimismo responsable de las ampliaciones realizadas en el *British Museum* de Londres, para el cual diseña nada menos que la *Elgin Marble Wing*, hacia 1931 (fig. 4). La ampliación de *Tate Gallery* cuenta también con su presencia, con un orden jónico de columnas que ha sido relacionado con las del teatro de Marcello en Roma, así como romanos son los casetones y las rosetas, tomadas del Panteón de la capital italiana⁸. En EE.UU., por otra parte, trabaja el arquitecto de origen austriaco Richard Neutra (1892-1970), activo especialmente en California; en su caso, se han señalado el carácter mediterráneo de su obra y el hecho de ser el introductor del gusto por la arquitectura europea en EE.UU., al tiempo que es el enlace entre Lloyd Wright y Gropius. Además, el estadounidense mantuvo hasta los últimos años de su vida correspondencia con Albert Speer, el que fuera arquitecto de Hitler⁹. No obstante el gran despliegue neoclasicista de la arquitectura monumental oficial, la gran aportación de los arquitectos de EE.UU. es, sin duda, el desarrollo del rascacielos, asociado en última instancia al racionalismo y al funcionalismo, y no exento de lo que denominamos clasicismo formal.

⁷ Cf. el artículo de George L. Hersey, “Una postilla sulle premesse teoriche del classicismo americano, 1930-1940”, en el libro citado *Classicismo. Classicismi...*, p. 123.

⁸ Cf. el artículo de Steven Bedford, “John Russel Pope e la creazione di un classicismo nazionale”, en el libro citado *Classicismo. Classicismi...*, pp. 17-37. Para el neoclasicismo arquitectónico contemporáneo en EE.UU. véase también el artículo citado de George L. Hersey, “Una postilla...”.

⁹ Cf. Sandro Scarrocchia, *Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni trenta*, Milano, Skira Editore, 1999, pp. 35-42.

Un caso interesante en el que se ven implicadas varias naciones es el proyecto para el edificio de la Sociedad de Naciones en Ginebra que salió a concurso en 1927. Si el programa habla de buscar una “pureza de estilo” y una “armonía de líneas” debido a la “alta destinación del monumento”, los arquitectos que acuden al llamado no se hacen de rogar y despliegan un completo catálogo de edificios clasicistas de base grecorromana, desde los alemanes Emil Fahrenkamp y Albert Deneke o Erich Zu Pulitz, Rudolf Klopheus y August Schoch (fig. 5), hasta el proyecto conjunto del francés Henri-Paul Nénot y el ginebrino Julien Flegenhimer, pasando por el del sueco Hakon Ahlberg¹⁰.

La situación en España pasa por el embellecimiento de la capital del país a través de la Gran Vía, de reciente trazado y en la que se irán levantando durante medio siglo algunos de los edificios más emblemáticos de la arquitectura española contemporánea. Las herencias clasicistas del siglo anterior entran en competición con los modernos movimientos de vanguardia, no exentos de elementos clásicos, de los que la ciudad de Madrid será un digno escaparate, como veremos en el capítulo correspondiente. El monumentalismo clasicista que impera en otros países no es la nota predominante en España, donde la fuerza de los arquitectos de vanguardia es notable en cuanto a participación en los proyectos oficiales o particulares de las grandes ciudades, especialmente en los años de la II República. Habrá que esperar a que los dictados del régimen franquista exalten ese monumentalismo, que a pesar de todo no alcanzará ni de lejos las cotas que veremos en Italia o Alemania.

Es precisamente en estos dos países en los que la arquitectura, escrupulosamente unida a un ideario político, asumirá plenamente el monumentalismo de raíz clasicista, perfecta fachada y ornamento para las grandes celebraciones del fascismo italiano y del nazismo alemán. La Rusia de Stalin también se sumerge de alguna manera en esta cruzada por lo monumental; aunque con un signo externo diferente, en el fondo el clasicismo aflorará en un momento de relajación vanguardista.

¹⁰ Cf. el artículo de Jacques Gubler, “L’idea di classicismo nel concorso per il palazzo della Società delle Nazioni a Ginevre, 1927”, en el libro citado *Classicismo. Classicismi...*, pp. 107-119.

2.- El clasicismo en la Italia fascista: el triunfo del arte de estado

2.1.- Introducción

La revitalización del clasicismo grecolatino en la Italia de las primeras décadas del siglo XX es un hecho histórico estrechamente ligado al acontecer político del país. El centro de eclosión de la más temprana vanguardia es la propia ciudad de Roma, ciudad que al vivir en primer plano el fascismo mussoliniano supone una piedra de toque de las relaciones entre vanguardia artística y política, relaciones especialmente visibles en el campo de la arquitectura. La creación de instituciones como la *Opera Nazionale Balilla* (O.N.B.)¹¹, la profusión de artistas y el ambiente de renovación vanguardista hacen posible el desarrollo de obras de gran envergadura basadas en ideales fascistas y fundadas en el conocimiento y aprovechamiento tanto de la tradición clásica grecorromana como de la tradición renacentista italiana, si bien el acento suele recaer sobre la primera¹².

Los textos doctrinales del movimiento futurista, especialmente los manifiestos, y más concretamente aquellos relacionados con la arquitectura, constituyen un buen termómetro de la situación y el desarrollo de las ideas artísticas y de la recepción que éstas tienen tanto entre el público especializado como en sectores más amplios de la población. Es en este tipo de proclamas donde con mayor facilidad se constata una de las características vitales de los movimientos de vanguardia: la reunión de artes. En efecto, en los manifiestos y textos programáticos participan no solamente arquitectos sino también pintores, escultores y autores literarios interesados en la arquitectura contemporánea: desde el propio Marinetti hasta Antonio Sant'Elia, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, Vinicio Paladini, etc. Los textos y las revistas en que aparecieron (*Futurismo*, *Noi*, *Emporium*, *L'Italia Futurista*, *Case d'Arte*, *L'Impero*, *Cronache d'Attualità*, *Italia Nuova Architettura*, *La Città Futurista*, *Avanguardia*...) avalan la percepción de revisionismo clásico que ya vive la primera vanguardia. Por otra parte, nombres destacados dentro del campo de la renovación arquitectónica futurista con raíces clásicas son los de Mario Chiattone, Alberto Sartoris y especialmente Guido Fiorini. La relación del futurismo con el fascismo, que desde 1922 se instala en el gobierno italiano, no puede ser más estrecha: el mismo Mussolini aporta textos en apoyo de la arquitectura futurista.

Los delirios de grandeza del *Duce* dotan a la propia ciudad de Roma de un destacado conjunto de construcciones y proyectos basados en la recurrente idea de la continuidad del viejo Imperio Romano en el moderno fascismo italiano, cuya celebración externa de la civilización italiana pasa

¹¹ Fundada el 3 de abril de 1926 a instancias de Mussolini y dirigida por Renato Ricci, pretende formar en el espíritu fascista a la juventud italiana, ocupándose de la educación moral, física, social y militar de muchachos entre los 8 y los 18 años. Para los niños de 6 a 8 años se añadió posteriormente una categoría significativamente llamada "Hijos de la Loba". Con la camisa negra y el pañuelo azul entre otros distintivos, el carácter paramilitar de la institución era evidente. En 1937 confluyen en la llamada *Gioventù Italiana del Littorio* (G.I.L.), dependiente del Partido Fascista.

¹² Cf. la introducción de Giorgio Ciucci al volumen *Classicismo. Classicismi...*, p. 8.

por el remedo de la Antigüedad clásica, y en especial de la Roma imperial, de manera cercana a como sucede en la Alemania de Hitler. En palabras de Estrella de Diego,

...el fascismo comparte desde luego con Hitler los delirios imperiales, que en el caso italiano se suman a los coloniales trasladados al cine por la película de Carmine Gallone *Scipione l'Africano* (1937), film de propaganda que rescata la *Romanità*, la *Latinità*, conceptos básicos para comprender muchos de los planteamientos del Duce y de la propaganda fascista. Roma exigía la vuelta de su Imperio, la exigía por derecho además, unida Italia después de muchos y complicados avatares en el siglo XIX.¹³

Nacen así importantes proyectos que delimitan el perfil de la capital italiana en estas primeras décadas del siglo, como el Foro Itálico, el actual barrio denominado E.U.R. o la *Città Universitaria*. El Foro Itálico, primeramente conocido como Foro Mussolini, intenta recrear la grandeza de la Roma imperial mediante la construcción de un complejo deportivo que celebra el espíritu de la juventud fascista italiana. Los artículos que vieron la luz en revistas de época como *Architettura* u *Opere pubbliche* muestran una vez más la consciente relación entre el esplendoroso pasado de la Roma clásica y la Italia fascista moderna, su heredera declarada. El clasicismo del Foro Itálico, ya señalado en artículos del año 1936, encuentra su razón de ser en el empeño de arquitectos como Enrico del Debbio, Luigi Moretti o Mario Paniconi y Giulio Pediconi. La intervención de artistas destacados como los escultores del *Stadio dei Marmi* (Silvio Canevari, Carlo de Veroli, Attilio Selva, Aroldo Bellini, etc.) o los pintores que realizarán los mosaicos del *Piazzale del Impero* y de la piscina cubierta (Gino Severini y Angelo Canevari, entre otros) es fundamental en la reconstrucción de la estrecha vinculación entre vanguardia arquitectónica, vanguardia plástica y régimen político.

La herencia del imperio pasado asimilada por Mussolini halla aún otra forma de expresión en uno de los proyectos más vastos realizados por el régimen fascista italiano: el de la Exposición Universal de Roma (E.U.R.), o E'42, en referencia al año en que se pensaba celebrar, es decir, durante el XXº aniversario del triunfo del fascismo en Italia. Ideada por Giuseppe Bottai y Virgilio Testa en 1935, y con la presencia del arquitecto clasicista Marcello Piacentini (1881-1960), la exposición se ampara en un viejo deseo de Mussolini: la expansión de Roma hacia el mar. Los textos de la época y los manifiestos de los propios artistas confirman el ideario clasicista que subyace en este tipo de proyectos: construir en un estilo identificable como el estilo propio y definitivo del siglo XX, pero que al mismo tiempo evidencie la relación con el Imperio Romano y la supuesta continuidad de la civilización romana a través de los siglos (ejemplo perfecto de tal propósito lo constituye el llamado "Coliseo cuadrado"). De nuevo son las revistas (*Casabella*, *Stile*...) las encargadas de suministrar los textos y valoraciones críticas más pertinentes de la época; en el caso de la E.U.R., contamos, además, con la transcripción de las sesiones de la Cámara de Diputados en el año 1936, fuente de reveladoras apreciaciones sobre la importancia de la actividad artística, especialmente arquitectónica, en la Italia fascista. Y como en el caso del Foro Itálico, el proyecto de la E.U.R.

¹³ Estrella de Diego, *Arte contemporáneo II*, Madrid, Historia 16, 1996 ("Conocer el arte", 10), p. 82.

contempla la participación de artistas de distintos campos, principalmente la escultura y el mosaico (Severini, Gentilini, Capizzaro, Guerrini, etc.), con el fin de recrear espacios y ambientes de sabor clásico grecolatino.

El arquitecto Piacentini es asimismo el encargado de diseñar la *Città Universitaria* (1932-1935), nuevo centro del monumentalismo clasicista tan caro al régimen (fig. 6). Los mosaicos de Mario Sironi (1885-1961) y la gran *Atenea* de Arturo Martini (1889-1947) acentúan el carácter grecolatino de la institución, cuyo proyecto arquitectónico halla realmente su base en los viajes de Piacentini a Alemania en 1931¹⁴.

Algunos edificios encargados por Mussolini se gestan en un ambiente de total clasicismo, como son los proyectos para el *Palazzo del Littorio*, convocados en 1934 y 1937. El primer proyecto contemplaba la erección del edificio nada menos que entre las ruinas de los Foros Imperiales, como nexo entre éstos y el Coliseo. La idea, que hoy nos parece absolutamente descabellada, muestra hasta qué punto se intenta legitimar el régimen sirviéndose de la arquitectura y de sus connotaciones históricas. Piacentini presenta su proyecto para este *Foro Fascista*, así como Vincenzo Fassolo y el tándem Del Debbio, Foschini y Morpurgo. Afortunadamente, se desecha esta zona, que el arquitecto Giuseppe Pagano había criticado desde su tribuna en la revista *Casabella*¹⁵. El proyecto se retoma en 1937 eligiendo ahora la zona de la Porta de San Paolo, cerca de la pirámide de Gayo Cestio, si bien finalmente el edificio ganador del proyecto –el nuevo de Del Debbio, Foschini y Morpurgo– se levantará en los terrenos del Foro Itálico a lo largo de casi veinte años (1938-1959)¹⁶.

De este modo, desde las construcciones del Foro Itálico y el barrio E.U.R. hasta la *Città Universitaria* y otros centros de arquitectura civil y gubernamental (por ejemplo, el elegante *Viale Regina Margherita* o la *Piazza Augusto Imperatore*, respectivamente, fig. 7) el clasicismo grecolatino inunda las nuevas construcciones en la Roma de las tres primeras décadas del siglo XX. Ya en plena Segunda Guerra Mundial, se inaugura el *Ponte Duca d'Aosta* (1942), que une el barrio Flaminio con el Foro Itálico; los relieves de Vico Consorti (1902-1979) recogen la tradición más clasicista de este tipo de escultura (fig. 8). Pero la condición de imperio adquirida en 1936 por Italia con la ocupación de Etiopía conlleva la creación de una arquitectura clasicista en las colonias de la conocida como *Italia d'oltremare*, con los nombres destacados de los arquitectos Alessandro Limongelli, Florestano Di Fausto, Gherardo Bosio o Armando Brasini, quien también realizó obras importantes en Roma, como el *Ponte*

¹⁴ Cf. Scarrocchia, *op. cit.*, p. 154.

¹⁵ Cf. Giuseppe Pagano, "Palazzo del Littorio: atto primo, scena prima", en *Casabella*, nº 79, julio de 1934; "Il concorso per il Palazzo del Littorio", en *Casabella*, nº 82, octubre de 1934. Pueden consultarse estos artículos en Giuseppe Pagano, *Architettura e città durante il fascismo*, a cura di Cesare De Seta, Bari, Laterza, 1976 ("Biblioteca di Cultura Moderna", 792). En el segundo de los artículos citados, p. 37 del libro, afirma Pagano que "...una civiltà millenaria è testimoniata da quei ruderi. Piantare davanti a queste rovine il Palazzo dei Fasci significa esaltazione di un nuovo *imperium*, rinascita di una coscienza romana universale, dominio sul mondo antico. Atto, cioè, di conquista: vittoria dei vivi sui morti". No obstante el tono positivo de estas palabras, critica lo inadecuado de levantar un edificio moderno tan cercano a monumentos como los foros o el Coliseo, los cuales restarían protagonismo al *Palazzo del Littorio*.

¹⁶ Cf. *Classicismo. Classicismi...*, pp. 145-149.

Flaminio o la entrada al *Giardino Zoologico* (fig. 9), de un marcado historicismo clasicista¹⁷.

La pintura y la escultura de la época sufren también el influjo clasicista, tal vez con el ejemplo de Giorgio De Chirico (1888-1978) como el más relevante. Para no excedernos demasiado en este punto, citaremos simplemente las obras de algunos autores italianos presentes en la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* de Roma que acusan fuertemente la herencia grecolatina. Obras con temática clásica del propio Giorgio De Chirico (1888-1978) en este museo son la *Lucha de centauros* (1909), *Lucrecia* (1922), *Héctor y Andrómaca* (1924) y *Los arqueólogos* (1927). El hermano de Giorgio, Alberto Savinio (1891-1952), pinta una especie de minotauro en su témpera titulada *Creta* (c. 1931-1932). Enrico Prampolini (1894-1956) concibe un óleo neocubista de una *Casandra* hacia 1947. Un artista fundamental del *Novecento* italiano es Gino Severini (1883-1966), en cuya *Naturaleza muerta* de 1929 aparecen claramente dibujadas en el fondo columnas y ruinas clásicas. De otro pintor como Franco Gentilini (1909-1981) se expone *El rapto de las Sabinas*, de 1938, y de Fausto Pirandello (1899-1975) *La lluvia de oro*, c. 1933, que, aunque poco deja entrever del mito de Dánae, ostenta un título altamente significativo. Los artistas del régimen fascista crean obras de acuerdo con el monumentalismo circundante y buen ejemplo de ello es la composición programática de 1934 del futurista Gerardo Dottori (1884-1977) titulada *Político Fascista: Guerra, Revolución, Juventud; Realización; Agricultura, Industria, Comercio y Defensa; el Duce*, 1934. El escultor Adolfo Wildt (1868-1931) crea en mármol sobre pizarra una *Máscara de Mussolini* entre 1923 y 1925. Del escultor Arturo Martini se conserva un modelo en bronce de 1934 de la *Atenea* que se erguirá en la *Città Universitaria*, con los brazos alzados, una serpiente enroscada en uno de ellos y un escudo. Del mismo escultor existe en el museo un relieve de *Orfeo* (c. 1922) en piedra de Viterbo. Por último, señalamos la terracota policroma vitrificada titulada *Hermafrodito* (1939) de Leonardi Leoncillo (1915-1968). Aparte de estos autores expuestos en la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, otro artista de la época es el malogrado Gino Bonichi, más conocido como Scipione (1904-1933), pintor de un personalísimo estilo entre cuyas obras de temática clásica se encuentran *Leda* (1928), *Despertar de la sirena rubia* (1929) y *Hermafrodito* (1931)¹⁸.

En último término, el clasicismo reinante salpica igualmente tanto a portadas de ediciones literarias de la época, como a medallas y monedas que celebran bien al mundo clásico bien avances contemporáneos a través de una estética de aliento grecorromano (fig. 10)¹⁹. Otro campo de acción de la tradición clásica es el de las esculturas conmemorativas. Sirva como

¹⁷ Sobre los proyectos italianos fuera de la península de los Apeninos, cf. *Classicismo. Classicismi...*, pp. 69-87.

¹⁸ Véase el catálogo *Scipione 1904-1933*, al cuidado de Netta Vespignani y Claudia Terenzi, Roma, Palombi Editore, 2007, correspondiente a la muestra ofrecida en el *Casino dei Principi* de Villa Torlonia, Roma, del 7 de septiembre de 2007 al 6 de enero de 2008.

¹⁹ Gran parte de estas medallas y monedas formaron parte de la exposición *Una Scuola d'Arte nella fabbrica delle monete, 1907-2007. Arte, Tecniche e Storie*, celebrada en el *Complesso del Vittoriano* de Roma del 12 de octubre al 12 de noviembre de 2007. La exposición cuenta con el catálogo publicado por Editalia *ArsMetallica. Monete e medaglie. Arte, tecniche e storie*, al cuidado de Silvana Balbi de Caro, Laura Cretara y Rosa Maria Villani.

ejemplo la escultura a Virgilio levantada en Mantua en 1926, obra en bronce de Emilio Quadrelli que corona el monumento diseñado por el arquitecto Luca Beltrami para los *Giardini di Piazza Virgiliana* (fig. 11). A los lados del monumento se alzan dos figuras alegóricas en mármol de Giuseppe Menozzi que representan las *Geórgicas* y las *Bucólicas*. La figura del poeta latino aparece en una pose declamatoria y triunfal, acorde quizá con la exaltación del periodo fascista, pero poco adecuada al talante del poeta, según nos es conocido a través de las fuentes biográficas antiguas. Por otra parte, en Roma destacan las esculturas que, erigidas frente a los Foros Imperiales, fueran consagradas a los emperadores –Augusto, Trajano, Nerva...–, con inscripciones en latín siguiendo la onomástica oficial de la época imperial (fig. 12). En la escultura de Augusto se puede leer:

S·P·Q·R
IMP·CAESARI·DIVI·F
AVGVSTO
PATRI·PATRIAE
ANNO·XI
A·FASCIBVS·RENOVATIS

La inscripción de la de Trajano reza así:

S·P·Q·R
IMP·CAESARI·NERVAE·F
TRAIANO
OPTIMO·PRINCIPI
ANNO·XI
A·FASCIBVS·RENOVATIS²⁰

Los carteles publicitarios acusan también ese clasicismo, como en el anuncio de las máquinas de coser *Gritzner* (1900, fig. 13), en que se representa el carro del sol conducido por Apolo, o el cartel para los neumáticos *Pirelli* (1910, fig. 14) con la figura del veloz Mercurio como reclamo, según las cromotografías conservadas en el Museo Cívico de Treviso. La publicidad del modelo automovilístico Fiat 509 vino acompañada en su momento de un “himno popular” con letra de Giuseppe Adami, el libretista de Puccini, y música de Riccardo Zandonai, como suplemento a la *Rivista Fiat* de mayo-junio de 1925 (fig. 15). El folleto presentaba una portada diseñada por Attilio Codognato en la que el nuevo modelo de la Fiat aparece sostenido por la mano de un gigantesco centauro de marcados rasgos faciales, propios de la representación masculina en el arte de esos años, no sólo en el italiano, sino en toda Europa, como veremos más adelante²¹. Otras marcas comerciales acuden en Italia al reclamo del mundo clásico para lanzar sus productos, como la empresa *Domus Nova*, que bajo su nombre latino proporciona todo el equipamiento necesario para las viviendas modernas en 1929. La *Smalteria e*

²⁰ “El Senado y el pueblo romano al emperador Augusto César, hijo del Divino, padre de la patria, en el año 11 de la revolución fascista”; “El Senado y el pueblo romano al emperador Trajano César, hijo de Nerva, príncipe óptimo, en el año 11 de la revolución fascista [=1933]”.

²¹ El cartel se conserva en la Fondazione Biblioteca di Via Senato, Milán.

Metallurgica veneta anuncia en 1934 la serie de cacerolas *Saeculum* bajo el lema “Cascano... ma non si ammaccano!!!”, esto es, “¡Se caen... pero no se abollan!” (fig. 16); la misma empresa fabrica en 1939 unas cocinas a gas bajo el nombre de regusto latino *Aequator* (fig. 17)²².

2.2.- El clasicismo de la arquitectura futurista italiana

Si el futurismo italiano en general se caracteriza por el ataque frontal a la tradición anterior, la tendencia arquitectónica que surgió en el seno de este movimiento vanguardista sienta con frecuencia sus bases en la gran arquitectura clásica de la Grecia y la Roma antiguas. Pero las tesis encontradas no son raras en este movimiento: mientras Mac Delmare escribe contra las ciudades en el “Manifiesto futurista contra Montmartre”²³, Marinetti exalta las modernas ciudades industriales de Italia (Milán, Génova y Turín) por oposición a las ciudades-museo (Roma, Florencia y Venecia)²⁴.

El futurismo, con todo, se desarrolla en Italia al modo renacentista, es decir, con la participación de todas las artes. Si en el Renacimiento éstas confluían en una única persona genial, la especialización a que se ha llegado quinientos años después requiere la división de las artes entre distintos individuos. El proceder de los artistas futuristas se adhiere a las pautas generales de los movimientos de vanguardia, donde un manifiesto, por lo general, unifica opiniones y tendencias, sintetizando los puntos clave del movimiento en cuestión. La reunión de artes distintas es apreciable en textos como la octavilla distribuida por el grupo “Nuove Tendenze” el 20 de marzo de 1914, que anuncia la “Prima Esposizione del gruppo d’Arte «Nuove Tendenze»”, firmada por los arquitectos Antonio Sant’Elia (que se acaba de unir al grupo) y Giulio Ulisse Arata, los críticos de arte y publicistas Decio Buffoni, Gustavo Macchi y Ugo Nebbia, los pintores Leonardo Dudreville, Carlo Erba y Achille Funi, y el escultor Giovanni Possamai. Durante los primeros años de actividad futurista se suceden también los manifiestos específicos de cada arte, resultando así el futurismo una revolución total en todos los campos de la creación artística²⁵.

²² Cf. Maria Cristina Tonelli Michail, *Il design in Italia, 1925-1943*, Roma, Laterza, 1987.

²³ En *Lacerba*, I, nº 16, Florencia, 15 de agosto de 1913. Cf. Ezio Godoli, *Il futurismo*, Bari, Editori Laterza, 1983, p. 3.

²⁴ Tratamos estos textos en el capítulo dedicado a los manifiestos. Por otra parte, los ataques contra la mujer como ser débil e innecesario para el hombre futurista, entran en contradicción con el hecho de que el corpus de textos programáticos futuristas cuenta con un manifiesto como el publicado por Valentine de Saint-Point el 25 de marzo de 1912 bajo el título de “Manifiesto della Donna futurista”. Marinetti critica el tipo de danza de Valentine de Saint-Point en su “Manifiesto de la danza futurista” del 8 de julio de 1917: “Valentine de Saint-Point concibió una danza abstracta y metafísica que debía traducir el pensamiento puro sin sentimentalismos y sin ardor sexual. Su *métachorie* está constituida por poesías hechas mimo y danza. Por desgracia son poesías reaccionarias que navegan en la vieja sensibilidad griega y medieval; abstracciones danzadas pero estáticas, áridas, frías y sin emoción. [...] La sensibilidad de estas danzas resulta monótona, limitada, elemental y tediosamente envuelta en la antigua atmósfera absurda de las mitologías miedosas que ya no significan nada. Geometría fría de poses que nada tienen que ver con la gran sensibilidad dinámica simultánea de la vida moderna.”

²⁵ Véase nuestro capítulo de manifiestos en este mismo trabajo.

Desde los comienzos de la actividad arquitectónica futurista, reducida finalmente a proyectos no construidos, la crítica se muestra favorable a los rasgos estilísticos que revelan un neoclasicismo en las ideas de los más jóvenes arquitectos. En dibujos de Antonio Sant'Elia (1888-1916) fechados en 1913 se constata una recuperación de elementos bizantinos junto a elementos del helenismo romano, de Hoppe y Kammerer. En ese mismo año el malogrado arquitecto trazaba también los dibujos del llamado "dinamismo arquitectónico", verdadero vínculo artístico que quiere estrechar los lazos con la renovadora pintura de Boccioni, exaltación del movimiento²⁶. La muerte de Sant'Elia en 1916 durante los combates de la Primera Guerra Mundial privó a la arquitectura del XX de esta joven promesa, a quien se dedicará desde octubre del 1933 la revista *Sant'Elia*, sustituta de *Futurismo*.

Otro de los jóvenes arquitectos futuristas es Mario Chiattone (1891-1957), sobre quien escribe el también arquitecto Giulio Ulisse Arata:

El renacimiento, aquel renacimiento todavía primitivo y todavía así profundamente unido al medioevo; y el medioevo mismo, simple, hierático, pintoresco, sugestivo, son las dos épocas de las que Chiattone saca y obtiene aquel estímulo y aquella ayuda indispensable para quien no quiere perder de vista el adiestramiento que aún sabe dar la antigüedad.²⁷

También de Chiattone habla el arquitecto holandés Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963) en 1920, señalando, además de su "protorracionalismo", cierta querencia "neorrenacentista"²⁸.

Tras la Primera Guerra Mundial, el centro futurista que era Milán comparte la hegemonía con Roma y Florencia, destacando la publicación *L'Italia Futurista* (1916-1918), dirigida por Emilio Settimelli y Bruno Corra (Corradini). A mediados de la segunda década del siglo XX, Roma será el principal centro futurista. Allí, Giacomo Balla y Fortunato Depero redactan el manifiesto "Ricostruzione Futurista dell'Universo", fechado el 11 de marzo de 1915. En estos años, se agudizan los contactos del futurismo italiano con la vanguardia internacional, contactos palpables en algunas revistas publicadas en Roma por Anton Giulio Bragaglia, como *Case d'Arte* y especialmente *Cronache d'Attualità* (1916-1922), donde se publican xilografías de importantes artistas como Picasso, Derain, Larionov, Kokoschka, Gaudier Brezka, Schiele o Archipenko. El año del cese de esta revista, Vinicio Paladini e Ivo Pannaggi firman el "Manifiesto dell'arte

²⁶ Muy cercanos a esta pintura están los conocidos ensayos en este terreno de Marcel Duchamp, como el lienzo "Desnudo bajando una escalera" de 1912.

²⁷ G. U. Arata, "Giovane architettura e giovani architetti: Mario Chiattone", en la revista bergamesca *Emporium*, XLIX, n. 294, junio de 1919, pp. 303-304, acompañado de doce ilustraciones. Citado a partir de Ezio Godoli, *op. cit.*, p. 23: "Il rinascimento, quel rinascimento ancora primitivo e ancora così profondamente attaccato al medioevo; e il medioevo stesso, semplice, ieratico, pittoresco, suggestivo, sono le due epoche alle quali il Chiattone attinge e se ne fa quell'incentivo e quel sussidio indispensabile per chi non vuol perdere di vista gli ammaestramenti che sa ancora dare l'antichità."

²⁸ En "Architectonische beschouwing bij bijlage III", en *De Stijl*, III, n. 3, 1920, p. 26 (citado a través de Ezio Godoli, *op. cit.*, p. 23): "Se Sant'Elia costituisce partendo dall'interno, Chiattone sembra essere partito dalla forma esterna. E niente è più deleterio per lo sviluppo di una nuova architettura, dell'attrattiva che la novità del suo abito possiede per talenti superficiali. Non è la nuova forma che è importante per tutti, ma il nuovo atteggiamento di vita, da qui questa forma è nata. Anche nel nostro paese conosciamo la preferenza per la nuova forma senza intelligenza della sua essenza."

meccanica futurista” (1922). Publicado después en la revista *Noi*, es ampliado por el director de ésta, Enrico Prampolini. La cercanía de Paladini a los presupuestos anarquistas y comunistas, así como su nacimiento en Moscú, le lleva a referirse constantemente a la vanguardia francesa y rusa. Su perfil como arquitecto se encuadra en una arquitectura “mecánica”, dentro de un “arte comunista”, como declara él mismo en “La rivolta intellettuale”, texto que ve la luz en la revista *Avanguardia*²⁹. Poco después, en su opúsculo *Arte d'avanguardia e futurismo* (Roma, Edizioni de La Bilancia, 1923), atribuye al constructivismo ruso el mayor “potencial constructivo”, alabando el “maravilloso monumento a la Tercera Internacional de Tatlin”. Insiste sobre el interés ruso en *Arte nella Russia dei Soviet. Il Padiglione dell'URSS a Venezia*, Roma, Edizioni de La Bilancia, 1925³⁰. Las relaciones de la arquitectura italiana de principios de siglo con la vanguardia rusa vuelven a manifestarse fuertemente con el proyecto para un teatro en Charkov (Rusia) presentado por Nicola Visontai, Ortensi y Villa en la exposición de Roma del 1931 (“Seconda Esposizione di Architettura Razionale”)³¹.

Tras la desaparición de Sant'Elia, es Virgilio Marchi (1895-1960) el principal arquitecto futurista italiano de la primera mitad de los años 20, colaborando a la causa con la redacción de varios textos cercanos a lo que entendemos por manifiesto. Nos interesa especialmente el artículo “Classicità futurista”, en *L'Impero*, 28 de abril de 1923, donde rechaza tanto el clasicismo academicista como el neoclasicismo nostálgico. Expone su idea de un clasicismo de aliento futurista surgido de la “equilibrada, medida y conclusiva solidez” de lo clásico, que pasa por una “relación (simétrica y no simétrica) de líneas, de planos convergentes hacia una general totalidad cerrada y expresiva”³². Ejemplo de este clasicismo es el conjunto de dibujos publicados en *Italia Nuova Architettura*, como “Esterno di una stadio”, “Palazzo dell'aria”, “Teatro”, diseños en los que sobresale la influencia del Cubismo bohemio de Josef Chochol (1880-1956) y Pavel Janák (1881-1956), alumnos ambos de Otto Wagner. Ezio Godoli afirma³³ que

...a este clasicismo demorado en una búsqueda plástica que la vanguardia bohemía había experimentado en la primera mitad de los años 10, sucederá una involución monumentalista, cuyo resultado final será un gigantismo escenográfico, sometido a la retórica celebrativa del régimen fascista.

²⁹ Vinicio Paladini, “La rivolta intellettuale”, *Avanguardia*, nº 15, 23 de abril de 1922.

³⁰ Cf. Ezio Godoli, *op. cit.*, pp. 37-38.

³¹ Cf. Ezio Godoli, *op. cit.*, pp. 75-76.

³² “Non può esistere costruzione artistica o architettonica [...] se si esce da alcune leggi estetiche fondamentali e [...] fatali, oltre cui non c'è possibilità di costruzione [...] lo stile è disciplina, vale a dire conferma di ritmi, relazione, rapporto (simmetrico e non simmetrico) di linee, di piani convergenti verso una generale totalità serrata ed espressiva. Ora, questa forma centripeta dello stile è: classicità. [...] Non intendiamo né il classicismo degli accademici, né il neo-classicismo di chi rinuncia per amore di ritorni. [...] Unendo il principio futurista della libera individualità a quello della fondamentale classicità stilistica si ha il principio della costruttività futurista [...] solo in una equilibrata, misurata e conclusiva solidità classicista le ricerche futuriste possono trovare stile ovvero fisionomia estetica, sicuro avvenire.” Citado a través de Ezio Godoli, *op. cit.*, p. 44.

³³ Ezio Godoli, *op. cit.*, p. 46.

Ejemplo de esto último son otros dibujos de la misma publicación: los puentes sobre los ríos Tíber y Aniene.

El fascismo italiano, efectivamente, celebra la continuidad del Imperio Romano en el nuevo régimen instaurado en 1922 en Italia. Tres años antes, en 1919, Marinetti aparece incluido en la lista fascista a las elecciones que se habrían de celebrar ese año³⁴. La unión de futurismo y fascismo es ya un hecho, tanto que el futurismo quiere ser el “arte de estado”. El propio Mussolini tiene voz en un texto de Marinetti que incluye como preámbulo estas palabras del *Duce*³⁵:

Nosotros somos un pueblo joven que quiere y debe crear [...] Nuestro pasado artístico es admirable. Pero, por lo que a mí respecta, habré entrado a lo sumo dos veces en un museo [...] El Gobierno que tengo el honor de presidir es un Gobierno de velocidad, en el sentido de que abreviamos todo lo que significa estancamiento en la vida nacional. [...] Yo afirmo que Roma puede llegar a ser centro industrial. Los romanos deben ser los primeros en desdeñar el vivir solamente de sus memorias. El Coliseo, el Foro romano son glorias del pasado: pero nosotros debemos construir las glorias del presente y del mañana. Somos la generación de los constructores que con el trabajo y la disciplina intelectual y del brazo quieren alcanzar el punto extremo, la meta ansiada de la grandeza de la Nación de mañana.³⁶

Surge en estas fechas el debate sobre la función publicitaria de la arquitectura futurista adherida al régimen fascista y a la celebración de sus glorias, tal y como se habían celebrado las del pasado Imperio Romano clásico. Sobre la publicidad se había debatido en el “I Congresso Futurista di Milano”, celebrado en 1924, resaltando “el valor inventivo y artístico del acto publicitario”³⁷. En el mismo sentido, pero resaltando la importancia histórica de la publicidad, el pintor, escultor y diseñador Fortunato Depero (1892-1960) afirma lo siguiente³⁸:

...todo el arte de los siglos pasados está acuñado con objeto publicitario: exaltación del guerrero, del religioso; documentación de hechos, ceremonias y personajes en sus victorias, en sus símbolos, en sus grados de poder y esplendor [...] no hay obra antigua si no es enguinaldada de trofeos

³⁴ Esta unión entre fascismo y arte de vanguardia encuentra su equivalente en España con la figura de Ernesto Giménez Caballero. Cf. Enrique Selva, *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, prólogo de Juan Manuel Bonet, Valencia, Pre-textos-Institució Alfons El Magnànim, 2000.

³⁵ F.T. Marinetti, “I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista”, en *Noi*, nº 1, abril de 1923. Cf. Ezio Godoli, *op. cit.*, pp. 52-53.

³⁶ Noi siamo un popolo giovane che vuole e deve creare [...] Il nostro passato artistico è ammirevole. Ma, quanto a me, sarò entrato tutt'al più due volte in un museo. [...] Il Governo che ho l'onore di presiedere è un Governo di velocità, nel senso che noi abbreviamo tutto ciò che significa ristagno nella vita nazionale. [...] Io affermo che Roma può diventare centro industriale. I romani devono essere i primi a disdegnare di vivere soltanto sulle loro memorie. Il Colosseo, il Foro romano sono glorie del passato: ma noi dobbiamo costruire le glorie del presente e del domani. Noi siamo la generazione dei costruttori che col lavoro e con la disciplina del braccio e intellettuale vogliono raggiungere il punto estremo, la meta agognata della grandeza della Nazione di domani.

³⁷ Ezio Godoli, *op. cit.*, p. 49.

³⁸ Fortunato Depero, “Il futurismo e l'arte pubblicitaria”, en *Numero unico futurista Campari 1931*, p. 19. Citado a través de Ezio Godoli, *op. cit.*, p. 49: “tutta l'arte dei secoli scorsi è improntata a scopo pubblicitario: esaltazione del guerresco, del religioso; documentazione di fatti, cerimonie e personaggi nelle loro vittorie, nei loro simboli, nei loro gradi di comando e di splendore [...] non c'è opera antica se non inghirlandata di trofei pubblicitari, di loro arnesi di guerra e vittoria, timbrati da sigle e simboli originali di potenti casati, con una libertà autoincensoria ultra-reclamistica.”

publicitarios, de sus arneses de guerra y victoria, sellados por siglas y símbolos originales de potentes estirpes, con una libertad autoincensaria ultrareclamante.

La arquitectura futurista se apresta a contribuir al ideario político del *Duce*, cuyo gabinete había convocado en 1926 el proyecto de unas “Terme Littorie di Roma”, siguiendo la línea romana antigua. Al concurso acuden arquitectos en quienes Marinetti constatará enseguida la presencia del tema futurista de la máquina y “della passione aviatoria” (concretamente el proyecto desechado del ingeniero A. Jacopini y del arquitecto L. Codini)³⁹. Más adelante veremos cómo la arquitectura “oficial” del régimen se nutre ostensiblemente de elementos del clasicismo grecolatino.

Otro de los centros neurálgicos del futurismo es Turín. En esta ciudad eminentemente industrial se desarrolla la actividad del grupo futurista constituido en 1923 por el pintor Fillia (Luigi Enrico Colombo) y el poeta Tullio Alpinolo Bracci. Cinco años después, en octubre del 1928, se celebra la “Prima Mostra di Architettura Futurista”. Se une en este momento un futurista de última hora, Alberto Sartoris (1901-1998), pero sus innovadoras ideas llevan al límite la arquitectura futurista hasta aproximarla a nuevos planteamientos tendentes al racionalismo. De hecho, su libro *Gli elementi dell'architettura funzionale* (Milán, Editore Ulrico Hoepli, 1932) aparece publicado con un prefacio de Le Corbusier. En “Architetture futuriste italiane”⁴⁰ Sartoris ya había planteado sintéticamente los principales puntos de su arquitectura, tendente a una revalorización de lo verdaderamente tradicional, consiguiendo un “futurismo purificado”, curiosamente mediante una vuelta al decorativismo, entre otras cosas:

Renuncia a los elementos inútiles y superfluos, respeto al pasado y a la verdadera tradición, distribución armónica de los medios lineales y cromáticos, dominio rítmico de contrastes y asonancias, búsqueda de un estilo específicamente decorativo; éstos son los datos que constituyen el fundamento de un futurismo purificado, cuya última evolución está condensada en estas palabras: hacer conscientemente arte moderno.

El camino hacia el racionalismo abierto por Sartoris cuaja en la revista *La Città Futurista*, dirigida por Fillia y con Sartoris como redactor jefe. En los tres números aparecidos desde abril de 1929 se intenta un diálogo entre futurismo y racionalismo, reivindicando la figura de Sant’Elia, y por tanto del futurismo, como anticipador del racionalismo, antes que alemanes, franceses o rusos. Uno de los encargados de resaltar la primacía de Sant’Elia entre los iniciadores del racionalismo será Marinetti en la primera página del tercer número de la revista, con el artículo “Primato italiano”. Un vanguardista y crítico español de la talla de Guillermo de Torre destaca

³⁹ F.T. Marinetti, “Le tendenze futuriste nel concorso per le Terme Littorie”, en *L’Impero*, 12 de enero de 1927.

⁴⁰ Alberto Sartoris, “Architetture futuriste italiane”, en *Das Werk*, nº 7, 1927, p. 184, citado a través de Ezio Godoli, *op. cit.*, pp. 64-65: “Rinuncia agli elementi inutili e superflui, rispetto del passato e della vera tradizione, distribuzione armonica dei mezzi lineari e colorati, padronanza ritmica di contrasti e assonanze, ricerca di un stile specificamente decorativo; questi sono i dati che costituiscono il fondamento di un futurismo purificato, la cui ultima evoluzione è condensata in queste parole: fare coscientemente arte moderna.”

igualmente a Sant'Elia como el precursor del funcionalismo⁴¹. Entre los críticos italianos, todo ello responde al deseo de mantener el ideal de “arte de estado”, y especialmente de “arquitectura de estado”, como realización práctica del movimiento futurista, que por estos años estaba ya ampliamente superado. Virgilio Marchi destaca, además, el “clasicismo futurista” de Sant'Elia⁴², y Sartoris llega a señalar el nuevo “helenismo” presente en sus proyectos.

Dos años después, Fillia, el director de *La Città Futurista*, ha preparado la edición del volumen conjunto titulado *La nuova architettura* (Torino, 1931) donde se incluyen el manifiesto de Sant'Elia del 1914, la introducción de Marinetti al catálogo de la exposición de 1930 sobre el arquitecto comasco y “La nuova architettura” de Prampolini, es decir, la reimpresión del artículo-manifiesto de febrero de 1928 publicado en la revista de Fillia. El texto del propio Fillia incluido en el volumen, titulado “Valori della nuova architettura”, resalta igualmente la primacía de Sant'Elia, pero no halla una justa respuesta o alternativa futurista al racionalismo⁴³. Con todo, destaca las creaciones del presente como logros equiparables a los de la Antigüedad, en el sentido de que interpretan nuestro tiempo presente como aquéllas habían interpretado el suyo.

Las filas de la arquitectura futurista habrían de acoger aún a otro arquitecto: Guido Fiorini (1891-1965). Aunque entra en contacto con el futurismo probablemente en 1931, sólo se incorpora oficialmente al grupo entre 1932 y 1935. Anteriormente a su aventura futurista, entre 1928 y 1929, había expuesto una serie de proyectos en el “Salon d'Automne” de París (recogidos en *Visioni architettoniche*, Roma, 1929), proyectos que denotan las variadas inspiraciones de este creador. De la arquitectura visionaria del neoclasicista francés Étienne-Louis Boullée (1728-1799) y su *Santuario*, hasta las reminiscencias más explícitas al mundo clásico grecolatino visto a través del clasicismo romántico escandinavo o del neohelenismo de los arquitectos alemanes en Atenas. Fruto de estas influencias es la “Palazzina ispirata all'architettura greca” (1928-1929, fig. 18). La crítica ha señalado la estrecha afinidad de Guido Fiorini con la arquitectura romana de los años 20 (Alessandro Limongelli, Innocenzo Sabbatini, Enrico Del Debbio, Mario De Renzi), especialmente debido al gusto por las “sólidas volumetrías, perforadas por los agujeros de las ventanas, que tienen como remate arquitecturas clásicas”⁴⁴.

⁴¹ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Visor Libros, 2001 (“Biblioteca filológica hispana”, 57) (=1965, refundición del texto *Literaturas europeas de vanguardia* de 1925), p. 150.

⁴² Virgilio Marchi, “Architettura razionale”, en *L'Impero*, 27 de abril de 1928. Cf. Ezio Godoli, *op. cit.*, pp. 65 y ss.

⁴³ A pesar de ello, el libro manifiesta la buena relación entre el futurismo y el grupo racionalista de Turín (Pagano, Levi-Montalcini, Cuzzi, Chessa, Aloisio, Sott-Sass y Robaldo Morozzo della Rocca).

⁴⁴ Ezio Godoli, *op. cit.*, p. 89: “...sode volumetrie, perforate dalle bucatore delle finestre, che hanno come coronamento architetture classiche”. Este autor señala cómo la arquitectura romana de los años 20 se ve asimismo influida por la escuela vienesa, especialmente por Josef Hoffmann (1870-1956); tal vez la presencia del pabellón austriaco en la exposición romana de 1911, diseñado por Hoffmann, desató la búsqueda de un pasado que, en rigor, pertenecía a los propios italianos.

2.3.- La arquitectura al servicio del fascismo: el Foro Mussolini

El *Foro Mussolini*, desde 1943 conocido como *Foro Italico* (fig. 19), es un proyecto arquitectónico que tiene como fin dotar a la juventud italiana del momento de un centro adecuado para el desarrollo de la actividad física deportiva. Pero pronto se convierte en una muestra del carácter imperialista del régimen de Mussolini y del tipo de educación fascista que favorece el militarismo y la inclusión progresiva de los jóvenes en el sistema político fascista. El Foro Mussolini nace el 5 de febrero de 1928 con la colocación, en presencia del propio dictador, de la primera piedra de la Academia Fascista de Educación Física, sobre un proyecto del arquitecto Enrico Del Debbio y bajo la comisión de la O.N.B. (creada dos años antes, ley del 3 de abril del 1926), cuyo presidente era el político Renato Ricci (1896-1956). La grandeza del proyecto y sus intenciones quedan claras en las palabras atribuidas al *Duce* en el discurso de ese día⁴⁵:

Desde el punto de vista material, un conjunto de edificios e instalaciones concebidas según un único principio arquitectónico [...]; desde un punto de vista pedagógico, una forja de educadores y dirigentes políticos destinados, o mejor, encomendados al más gigantesco ejemplo de educación de estado que la historia recuerde [...]; desde el punto de vista histórico-político, un monumento que, volviéndose a unir a la tradición imperial romana, quiere eternizar por los siglos el recuerdo de la nueva civilización fascista, ligándola al nombre de su caudillo.

Estas palabras revelan una de las líneas fundamentales del pensamiento político del fascismo italiano que tendrá fuertes repercusiones en un arte estrechamente relacionado con el régimen: la continuidad del Imperio Romano en el presente imperio italiano, con la baza de las guerras africanas como justificación de la idea imperialista de la moderna nación. Los nombres de algunos edificios y monumentos del foro reflejan la grandilocuencia de la retórica fascista: *Palestra del Duce*, *Piazzale dell'Impero*, etc.⁴⁶

Las palabras del arquitecto Del Debbio algún tiempo antes de su muerte, en las que insiste en la buena elección del terreno de construcción, el Monte Mario, demuestran el aliento clasicista de las obras emprendidas:

⁴⁵ Cf. Antonella Greco, Salvatore Santuccio, *Foro Italico*, Multigrafica Editrice, Roma, 1991, p. 7. Esta cita pertenece, a su vez, a *O.N.B. Il Foro Mussolini*, a cura di Agnoldomenico Pica, Bompiani, Milano, 1937, el primer gran libro publicado expresamente sobre el foro que nos ocupa: “Dal punto di vista materiale, un insieme di edifici e impianti concepiti secondo un unico principio architettonico [...]; da un punto di vista pedagogico, una fucina di educatori e dirigenti politici destinati, o meglio votati, al più gigantesco esempio di educazione di stato che la storia ricordi [...]; dal punto di vista storico-politico, un monumento che riallacciandosi alla tradizione imperiale romana, vuole eternare nei secoli il ricordo della nuova civiltà fascista, legandola al nome del suo condottiero.”

⁴⁶ La existencia del Foro Mussolini es en sí misma una prueba de la importancia propagandística que el régimen fascista busca a través de las obras de arte. Así lo explica G. P. Ceserani en el artículo “Mussolini il pubblicitario”, en *F.M.R.*, nº 26, septiembre de 1984, p. 120: “Mussolini si vestì da Cesare, e vestì l'Italia da Roma antica. Aveva così trovato un oggetto formale di comunicazione con una sua tradizione: si rifecero a Roma il Risorgimento, l'Italia unita, Gabriele D'Annunzio. [...] E questo ci spiega perché dal punto di vista del comunicare, abbiamo avuto il Foro Mussolini.”

Las argumentaciones y la visión por mí sostenida y repetida en defensa de esta zona criticada se manifestaban precisamente en la ventaja de poder beneficiarse de la depresión del terreno para crear más cómodamente y con mayor belleza, al modo clásico, los campos de juego sin ninguna contrucción en elevación que, ciertamente, habría perturbado la sugestiva belleza ambiental natural allí existente.⁴⁷

El arquitecto Marcello Piacentini, uno de los creadores de la *Città Universitaria* y del E.U.R., en una de sus raras intervenciones acerca del Foro⁴⁸ resalta la grandeza del proyecto y su vinculación con la tradición clásica:

Una obra compleja y grandiosa como es el Foro Mussolini no puede ser considerada aisladamente, haciendo abstracción del ambiente que la circunda, pero es necesario antes de todo destacar la importancia urbanística de su ubicación y encuadrarla en el estupendo paisaje que le sirve de fondo. Bajo este punto de vista, ninguna localidad de Roma podía ofrecer un marco natural más oportuno que el valle montañoso de Monte Mario, donde Villa Madama era solitario testigo del arte entre el silencio de los bosques, donde la vegetación espesa e intacta sugería casi la visión de aquellos fondos que en la antigüedad clásica eran escogidos para circundar los teatros y los estadios.

Los ecos de esta gran obra traspasan las fronteras italianas. El historiador del arte y colaborador habitual de la *Revue des deux mondes* Louis Gillet destaca igualmente el impulso clasicista de los nuevos proyectos romanos⁴⁹:

Los monumentos, en un estilo clásico, de un Renacimiento esbelto, descarnado, rejuvenecido, son del arquitecto Del Debbio. El mármol del anfiteatro viene desde Carrara; a la entrada del estadio se alza el famoso monolito, el más grande bloque marmóreo del mundo. [...] La inmensa cuenca de mármol que ocupa el fondo no estropea las líneas severas y graciosas. Alrededor de esta pila, figuras de atletas, regalo de cada ciudad de Italia, hacen reinar una corona humana y animada, una familia de hermanos del David de Miguel Ángel.

El nuevo foro de Roma, por lo demás, sigue la pauta de algunos conjuntos de ruinas cercanos a la ciudad, como Ostia Antica (que en estos años cobra una especial atención debido a los nuevos trabajos de

⁴⁷ Citado por Antonella Greco, Salvatore Santuccio, *op. cit.*, p. 7: “Le argomentazioni e la visione da me sostenuta e ribadita in difesa di questa zona contestata si estrinsecavano proprio nel vantaggio di poter usufruire della depressione del terreno per creare più agevolmente e con maggior bellezza, al modo classico, gli invasi dei campi di gioco senza alcuna costruzione in elevazione che avrebbe certamente disturbato la suggestiva bellezza ambientale naturale ivi esistente.”

⁴⁸ Marcello Piacentini, “Il Foro Mussolini in Roma”, en *Architettura*, a. XII, febrero 1933, fasc. II, p. 65, citado por Antonella Greco, Salvatore Santuccio, *op. cit.*, p. 7: “Un’opera complessa e grandiosa qual’è il Foro Mussolini non può essere considerata isolatamente, facendo astrazione dell’ambiente che la circonda, ma bisogna prima di tutto rilevare l’importanza urbanistica della sua ubicazione ed inquadrarla nello stupendo paesaggio che le fa da sfondo. Sotto questo punto di vista, nessuna località di Roma poteva offrire una cornice naturale più opportuna della conca collinosa di Monte Mario, dove Villa Madama stava solitaria testimone dell’arte tra il silenzio dei boschi, dove la vegetazione folta ed intatta suggeriva quasi la visione di quelli sfondi che nell’antichità classica erano prescelti a circondare i teatri e gli stadi.”

⁴⁹ *Revue des deux mondes*, 15 de diciembre de 1932. Cf. *Il Foro Italico*, Comitato dei Monumenti Moderni, Roma, Clear, 1990, pp. 19-20.

excavación) y Villa Adriana en Tívoli. Tal huella se manifiesta en la conjunción de pintura, escultura y mosaico⁵⁰.

Aunque la colocación de la primera piedra del Foro Mussolini data de 1928, no es hasta el 4 de noviembre del 1932 cuando, con ocasión de la celebración de los diez años de la marcha de los camisas negras sobre Roma, se inaugura una amplia primera sección del foro. En estos momentos, ciertos artículos de crítica sobre la arquitectura mussoliniana intentan determinar si efectivamente existe un estilo propiamente fascista. En relación con esta efemérides de vital importancia para la publicidad del régimen, el periodista Giorgio di Castelnuovo escribe su artículo “Roma di Mussolini”, donde afirma que “si hay una obra que en este Decenio de la Revolución debemos contemplar admirados y, osaríamos decir, reverentes esta obra es ciertamente el Foro Mussolini”⁵¹. La juventud italiana, además, no puede menos que empaparse de este entusiasmo. A la vista están los cuadernos escolares de la época que reproducen idealizaciones del nuevo complejo deportivo (fig. 20).

Pocos meses después, Mario Paniconi, uno de los principales arquitectos participantes en el desarrollo del foro, resalta nuevamente la grandiosidad del proyecto y de las gentes que participan en él; no deja de señalar la herencia clásica tanto de las líneas maestras del proyecto arquitectónico como de las obras que conforman su decoración⁵²:

La obra arquitectónica es severamente monumental. Más allá de crear un complejo de edificios, de estadios y de campos satisfactorios para las más modernas exigencias del deporte, se ha querido que el Foro Mussolini tuviera un significado más alto y más completo, casi una celebración solemne de la imperecedera juventud y fuerza itálica, casi un himno al Fascismo que esta juventud tiene encuadrado, organizado, animado, para encaminarlo a los más altos, inevitables destinos. Ha surgido un conjunto monumental que se puede volver a unir, por la riqueza de los mármoles, por obras de arte, por grandiosidad de líneas, a los más solemnes monumentos de la antigüedad romana.

Los primeros proyectos realizados en 1932 –la Academia Fascista de Educación Física, el Estadio de los Mármoles, el Estadio de los Cipreses y el Monolito a Mussolini erigido a la entrada del foro– evidencian un deseo de continuidad espiritual con el Imperio Romano antiguo expresado tanto a través de la arquitectura como de la decoración. En los años 1926 y 1927,

⁵⁰ Cf. *Il Foro Italico*, p. 30: “Statue, affreschi, mosaici. Secondo la tradizione classica di Villa Adriana e gli scavi di Ostia Antica che man mano riscoprono gli antichi litostrati bianchi e neri, al Foro Mussolini lavora un esercito di decoratori. Non proprio artisti di gran nome, piuttosto giovani legati alle figure degli architetti.”

⁵¹ En *Opere Pubbliche*, número especial, octubre del 1932, XI, a. II, pag. 5. Cf. Antonella Greco, Salvatore Santuccio, *op. cit.*, p. 29: “se c’è un’opera che in questo Decennale della Rivoluzione si debba guardare ammirati ed oseremmo dire reverenti questa opera è certamente il Foro Mussolini”.

⁵² “Criteri informativi e dati sul Foro Mussolini”, en *Architettura*, a. XII, febrero de 1933, fasc. II, p. 81-84, citado por Antonella Greco, Salvatore Santuccio, *op. cit.*, p. 12: “L’opera architettonica è severamente monumentale. Oltre a creare un complesso di edifici, di stadi e di campi soddisfacenti alle più moderne esigenze dello sport, si è voluto che il Foro Mussolini avesse un significato più alto e più completo, quasi una celebrazione solenne alla imperitura giovinezza e forza itálica, quasi un inno al Fascismo che questa giovinezza ha inquadrata, organizzata, animata, per avviarla ai più alti, immancabili destini. Ne è sorto un insieme monumentale che si può riallacciare per ricchezza di marmi, per opere d’arte, per grandiosità di linee, ai più solenni monumenti dell’antichità romana.”

Enrico Del Debbio recibe el encargo de Renato Ricci, presidente a la sazón de la O.N.B., de elaborar el proyecto de la Academia de Educación Física, que se elevará sobre los Prados de la Farnesina. En 1928 Del Debbio elabora las primeras planimetrías del edificio, cuya estructura no variará en sus siguientes proyectos hasta 1933. En estos años el complejo deportivo se conoce ya como *Foro Mussolini*. La *Accademia di educazione fisica* (fig. 21), primera construcción del foro, declara el deseo de unificar el criterio típicamente italiano con la modernidad⁵³. El pintor y crítico de arte Cipriano Efisio Oppo (1891-1962) define la *Accademia* de Del Debbio como “una buena arquitectura”, contraria al internacionalismo que introduce germanismos novecentistas. Aprecia la modernidad, la distribución funcional y las referencias tanto a la arquitectura florentina renacentista como a la pompeyana del siglo I de nuestra era⁵⁴. El rojo pompeyano junto con el énfasis en los elementos funcionales como ventanas y portales con sus tímpanos quebrados y los blancos marmóreos de las cornisas son tal vez los aspectos más llamativos de los elementos concretos de cita al mundo clásico que constituyen las características propias de la arquitectura de Del Debbio en los años 30 (fig. 22)⁵⁵. La Academia cuenta, además, con la decoración escultórica de Angelo Canevari y de R. Dazzi (fig. 23). Por otra parte, la composición arquitectónica del conjunto se ha relacionado con los temas de la pintura de Giorgio De Chirico en los varios óleos *Piazza d'Italia* (reproducimos uno de 1913 conservado en la Art Gallery of Toronto, Canadá, fig. 24).

Por otro lado, el *Stadio dei Marmi* (fig. 25), también de Enrico Del Debbio, responde a un proyecto de 1928 y cuenta con la decoración de Angelo Canevari en los mosaicos pavimentales en blanco y negro de regusto clasicista (fig. 26)⁵⁶. En 1931, antes de la inauguración oficial, el estadio cuenta ya con 60 atletas de mármol concebidos como una exaltación de las diversas disciplinas deportivas. De aspecto similar, más o menos homogeneizados, conforman el espectáculo del clasicismo trazado bajo la mirada de la contemporaneidad. El homenaje a la estatuaria grecolatina pasa por el canon equilibrado de proporciones, el uso del mármol blanco y la exaltación al cuerpo perfecto y deportivo, de rasgos marcadamente atléticos, aunque la expresión de los rostros nos lleva irremediamente a la concepción pictórica contemporánea del rostro aristado y de marcadas facciones (fig. 27). Los carteles bélicos en color de la Guerra Civil española, de la Segunda Guerra Mundial o de la guerra de Etiopía realzan estas faces angulosas y malencaradas, que serán las típicas del héroe italiano. Las mismas características las volveremos a encontrar entre los escultores alemanes del régimen de Hitler, como Arno Breker y Josef Thorak. El amplio elenco de escultores para las estatuas del *Stadio dei Marmi* fue confeccionado en 1929 por el presidente de la O.N.B., Renato Ricci, seleccionando tanto artistas bien conocidos como jóvenes creadores

⁵³ Se ha señalado la influencia posible de un cuadro pintado en París por Giorgio De Chirico, *Paysage Italien* (1922), que en las exposiciones italianas de los años 30 se llamó *Paesaggio romano*. Cf. Antonella Greco, Salvatore Santuccio, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁴ En *Tribuna*, 5 de febrero de 1928. Cf. Antonella Greco, Salvatore Santuccio, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁵ Este rojo pompeyano lo volveremos a encontrar en el revestimiento original de la “Foresteria Sud”, obra de Del Debbio inaugurada en 1935.

⁵⁶ Hoy en total abandono y víctimas de una salvaje destrucción, como la mayor parte de los mosaicos del Foro Itálico.

de todo el país. Entre los jóvenes destaca Silvio Canevari, autor en 1931 de un *Hércules*, obsequio de la provincia de Roma (fig. 28). De este escultor, muerto ese mismo año a los 38 años de edad, el arquitecto Luigi Moretti utilizará en la futura *Palestra del Duce* los bronce dorados de un *Arquero* y un *Hondero*. Otros jóvenes escultores son Carlo De Veroli (*Nadador que se seca*, obsequio de Livorno, fig. 29) y Publio Morbiducci. Entre los más conocidos se cuentan Nicola D'Antino, Attilio Selva o Aroldo Bellini, autor este último de un *Esquiador*, obsequio de L'Aquila (fig. 30), y un *Discóbolo*, obsequio de Siena (fig. 31). Suyos son los dos grupos bronceos de la cávea (fig. 32), en uno de los cuales, el que representa a Hércules y Caco, está retratado el propio presidente de la O.N.B., Renato Ricci⁵⁷.

En general, puede afirmarse que el estadio sigue una forma clasicista, por la concepción de la estructura, el diseño helenizante a modo de estadio antiguo, el empleo del mármol blanco en su práctica totalidad y la fina decoración geométrica visible en la tribuna de honor, en el centro de uno de los lados largos (fig. 33). A ella se accede desde el exterior o también desde el interior mediante un pasadizo inspirado en el *dromos* de los estadios griegos. Similares características presenta asimismo el Estadio Olímpico de Berlín diseñado por Werner March para los Juegos Olímpicos de 1936 (fig. 110).

En el marco de las celebraciones del vigésimo aniversario del triunfo fascista, se inaugura también el *Stadio dei cipressi*, proyectado por Del Debbio entre 1931 y 1932 (fig. 34). El arquitecto da un paso más en su intención de entroncar con la tradición griega del estadio, pues esta vez consigue lo que no era posible en el *Stadio dei Marmi* por razones orográficas: enmarcar el estadio en un entorno natural. Así, el graderío del *Stadio dei cipressi* se “apoya” en la falda del Monte Mario, cuyo fondo y el de los cipreses que se plantarían alrededor del estadio evidenciarían aún más el aspecto helenizante del conjunto. Del Debbio tenía en mente seguramente los estadios más representativos de la Grecia clásica, desde el de Olimpia hasta el de Delfos, pasando por el de Nemea⁵⁸.

La celebración del fascismo culmina con la inauguración el 28 de octubre de 1932 del Monolito a Mussolini, de Costantino Costantini (fig. 35). Es una única pieza de mármol de Carrara con un peso de 300 toneladas, mide 17,5 metros de altura, más 19 metros de pedestal, por lo que alcanza los 36,59 metros. El pedestal actual, de diseño modernista, no corresponde al proyectado originalmente por Costantini, quien consideraba en su momento la idea de un basamento clasicista. La idea de este obelisco no es ajena a la corriente filoegeipcia de la época, bien presente en la Alemania de

⁵⁷ Otros escultores del *Stadio dei Marmi*: Oddo Aliventi, Libero Andreotti, Umberto Baglioni, Eugenio Baroni, Antonio Berti, Tommaso Bertolino, Angelo Biancini, Aldo Buttini, Nino Cloza, Giuseppe Cecconi, Ercole Drei, Carlo Fontana, Mario Fiorini, Francesco Gregori, Enrico Martini, Francesco Messina, Bernardo Moreascalchi y Romano Romanelli.

⁵⁸ Las reformas acometidas en el estadio para los Juegos Olímpicos de Roma en 1960 y especialmente para el mundial de fútbol de 1990 no sólo han desvirtuado el aspecto primero del estadio, sino que desbaratan el decorado de fondo previsto para todas las demás estructuras circundantes. Cf. *Il Foro Italico*, p. 15: “...il nuovo Stadio sovrasta in massa e in altezza ogni altro edificio, rendendo incomprensibili i rimandi classici della struttura urbanistica, le sue misure riprese dai modelli greci e romani, e mandando fuori scala perfino il massiccio palazzo del Littorio (Del Debbio, Foschini, Morpurgo), oggi ministero degli Esteri...”.

Hitler, y que la propia ciudad de Roma –ya desde la Antigüedad testigo del gusto por el país de los faraones con la pirámide de Gayo Cestio, el monumento funerario del siglo I a. C. levantado al modo egipcio junto a la Puerta de San Paolo– encontraba modelos a cada paso en los múltiples obeliscos egipcios diseminados por sus plazas.

Las siguientes inauguraciones en el Foro Mussolini nos llevan hasta 1934, en que se abre la *Fontana della Sfera* (fig. 36), de los arquitectos Mario Paniconi y Giulio Pediconi con la colaboración del ingeniero Angelo Frisa. La decoración en mosaicos de Giulio Rosso es un elemento definitorio de este enclave, donde contamos con varios elementos clasicistas: el *lacus* revestido de piedra, cercano en su concepción, según la crítica de *Architettura*, a ejemplos similares extraídos de Pompeya, Herculano, Villa Adriana (Tívoli) y de la fuente de Juturna en el Foro Romano. Así, los mosaicos en blanco y negro de Rosso, quien poco después realizará también los de la piscina cubierta y los del *Piazzale dell'Impero*, realzan la filiación clasicista de la *Fontana*.

Del año 1934 data también el concurso para el *Museo O.N.B. e Colosso*, para el cual son seleccionados tres proyectos, aunque nunca se llegará a realizar ninguno de ellos. La exaltación del *Duce* y del imperialismo fascista, evidenciada ya en el hecho de bautizar al lugar como Foro Mussolini, alcanza su más alto punto con la glorificación del dictador representada por un gran coloso de 70 metros que, sobre la colina del Monte Mario, reproduciría a Mussolini con un brazo alzado inmortalizado bajo los rasgos de Hércules de Nemea con la cabeza entre las fauces del león. Ricci desea que esta escultura, proyectada por Aroldo Bellini, uno de los escultores del Estadio de los Mármoles, se alce sobre la colina de Monte Mario “por encima de un gran *Museo del Fascismo*, digna sede permanente de la Exposición de la Revolución”⁵⁹. De igual manera que los proyectos arquitectónicos, no se llega a levantar nunca tal coloso, aunque contamos con fotomontajes de la época que reproducen el efecto de la estatua sobre la colina.

Los tres proyectos elegidos por Ricci suponen concepciones muy distintas. La propuesta de Enrico Del Debbio es señalada por la crítica como plena de simetría, de escenografía y de un dinamismo cercano al Expresionismo (fig. 37)⁶⁰. Con la escultura de Bellini pretendía rememorar el legendario Coloso de Rodas. A los pies del coloso se alzaría el Museo de la Revolución Fascista y el sagrario de los Mártires. El proyecto de Mario Paniconi y Giulio Pediconi, que aparte de la colaboración de Bellini contaría con Giulio Rosso como diseñador de mosaicos, ha sido calificado de “alucinado”⁶¹ a causa del acceso monumental al museo que se excava en el interior de la colina, agujereándola, y se desarrolla a través de una inmensa rampa semicircular (fig. 38). El coloso se colocaría sobre una base escalonada de 20 metros y a sus hombros se extendería, excavado también en el terreno, el museo en torno a una inmensa *stoa* de ascendencia clásica. En el centro del peristilo una *spina* elevada sobre altos escalones estaría decorada con los mosaicos de Giulio Rosso, quien con los mismos

⁵⁹ Cf. Antonella Greco, Salvatore Santuccio, *op. cit.*, p. 30: “al di sopra di un grande *Museo del Fascismo* degna sede permanente della Mostra della Rivoluzione”.

⁶⁰ Cf. *Il Foro Italico*, p. 28; Antonella Greco, Salvatore Santuccio, *op. cit.*, p. 30.

⁶¹ Cf. *Il Foro Italico*, p. 28.

arquitectos acababa de realizar los mosaicos de la Fuente de la Esfera⁶². Por último, del proyecto de Luigi Moretti se ha señalado la herencia del Canopo de Villa Adriana e incluso de la *Piazza Navona* de Roma (fig. 39)⁶³. En esta propuesta, la escultura colosal se sitúa en una estructura de circo o estadio clásico: con una sección semicircular entre los dos lados largos rectos y una entrada con un escalón monumental entre las piernas del coloso. Las referencias a la tradición italiana y a la arquitectura clásica nos hablan de la formación de Moretti, que había trabajado años antes en la exedra de los Mercados de Trajano junto al arqueólogo Renato Ricci.⁶⁴

La ley de 1933 dictada por Mussolini con el fin de que el 2% del presupuesto de cada obra pública fuera empleado para las obras de arte, es otro ejemplo de cómo se entiende el arte al servicio de la propaganda política. Pero ya Ricci y sus arquitectos habían entendido el poder y motivación del arte, de modo que el Foro Mussolini se ve plagado de mosaicos y estatuas, “los más fieles aliados”⁶⁵. Por ello la obra más importante del Foro debía ser el coloso del Hércules de Nemea con el rostro del *Duce*, para presentar sobre el Monte Mario el Museo del fascismo, sede permanente de la Exposición de la Revolución.

En 1936 se inaugura la *Casa delle Armi* o *Accademia di Scherma* de Luigi Moretti, proyectada entre 1934 y 1935 (fig. 40). Este edificio es considerado como un referente en lo que se refiere a clasicismo dentro de la vanguardia arquitectónica italiana, llegando a ser comparado en cuanto a proporcionalidad y equilibrio con el Partenón ateniense⁶⁶. De hecho, el propio arquitecto no sólo es consciente de la herencia clásica consustancial a su proyecto, sino que la muestra con orgullo en el montaje fotográfico que adorna las paredes interiores de su edificio⁶⁷. No en vano, Moretti escribe junto a Paniconi el manifiesto del R.A.M.I. (“Raggruppamento Architetti Moderni Italiani”) titulado “Per una nuova architettura italiana”⁶⁸:

⁶² Cf. Antonella Greco, Salvatore Santuccio, *op. cit.*, p. 54.

⁶³ Cf. *Il Foro Italico*, p. 28.

⁶⁴ Cf. Antonella Greco, Salvatore Santuccio, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁵ Cf. Antonella Greco, Salvatore Santuccio, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁶ “La realizzazione della Casa delle Armi, sintesi perfetta di un nuovo senso del moderno coniugato ad un ben meditato classicismo, modifica, secondo le parole dello stesso Del Debbio, l’identità formale di tutto il Foro e ne determina la futura vocazione”, en palabras de Antonella Greco; así, el proyecto del foro desde la entrada en escena de Luigi Moretti con esta “Academia de Esgrima” se establece definitivamente del lado del clasicismo de raíz grecorromana: “Ma se il catalogo delle opere dell’O.N.B. aggiornato al 1937 fornisce un’immagine d’avanguardia dell’edilizia sportiva, la funzione centralizzante del Foro la conduce verso un razionalismo riformato di matrice classicista, un’interpretazione del moderno in sintonia con la memoria del passato e le necessità rappresentative del futuro di cui Moretti si fa sicuro portavoce. [...] Le stereometriche ricostruzione della cinquecentesca Villa Madama pubblicate all’inizio del volume commemorativo del Foro, curato da Agnoldomenico Pica sotto la supervisione diretta di Moretti indicano, del resto, la gamma dei suoi riferimenti che spaziano da un’interpretazione «moderna» del passato, fino alla citazione testuale di Villa Adriana.” Cf. Antonella Greco, Salvatore Santuccio, *op. cit.*, p. 30. La Academia de Esgrima “è voluta paragonare al Partenone a causa del rapporto di sezione aurea che ne modula le proporzioni...”. Cf. *Il Foro Italico*, p. 14.

⁶⁷ Cf. Antonella Greco, Salvatore Santuccio, *op. cit.*, p. 30: “Alle pareti un gigantesco collage fotografico racconta le architetture del Foro Mussolini dove rivivono la monumentalità ed i fini del Foro Romano e del Campo Marzio”.

⁶⁸ Cf. Antonella Greco, Salvatore Santuccio, *op. cit.*, p. 39.

Nosotros creemos que nuestra tradición clásica sea fuente primera e insustituible para la formación de nuestro moderno espíritu arquitectónico, maestra de claridad, de “modo” de crear.

La impronta clasicista alcanza una de sus más elevadas expresiones en los proyectos construidos a continuación. En primer lugar, el *Palazzo delle Terme* o piscina cubierta, obra de Costantino Costantini inaugurada el 13 de junio de 1937, sobre un proyecto que data de dos años atrás (fig. 41). Angelo Canevari y Giulio Rosso son los encargados de realizar los espléndidos mosaicos de la piscina, consiguiendo una de las obras maestras del mosaico contemporáneo, inspirado directamente en el arte romano antiguo. Tal correspondencia es patente especialmente en los motivos marinos en blanco y negro para el suelo, obra de Rosso (fig. 42), pero también en los coloridos atletas y animales que adornan las paredes de la mano de Angelo Canevari (fig. 43), tan cercanos al estilo que encontramos en las ruinas de Ostia Antica. A todo este despliegue habría que añadir las estatuas de Silvio Canevari.

Luigi Moretti diseña la *Palestra del Duce* en 1936, inaugurada un año después, el mismo día que el *Palazzo delle Terme*. Con los mosaicos de Gino Severini, la estatuaría de Silvio Canevari, las inscripciones de Achille Capizzano y las cortinas y toldos de Giulio Rosso, este gimnasio se alza como segundo piso de las Termas debidas a Costantini (fig. 44). Los mosaicos pavimentales de Severini en el vestíbulo desarrollan diversos temas de exaltación de la patria y del *Duce* (La Italia fascista, el sol naciente detrás del león como signo zodiacal del *Duce*, el genio del fascismo como ángel de alas mecánicas), mientras que las paredes del pasillo de los servicios están adornadas con escenas de la vida romana (composiciones de animales; naturalezas muertas con el fascio, los libros y la fruta; jóvenes en conversación y un cazador) y con una composición cubista de mosaico en color ante el ascensor de la piscina. El tema, ya visto en los mármoles del estadio, de Mussolini como Hércules, se despliega en diversas variaciones de la mano de Rosso y de Capizzano. Como señalábamos más arriba, las dos estatuas de bronce dorado de la sala central que representan un arquero y un hondero (*David*) son obras de Silvio Canevari, el joven escultor muerto en 1932. El estilo de ambas esculturas se acerca al neoclasicismo caligráfico de los años veinte. A Mussolini el conjunto del gimnasio no le gustó, lamentando “que el pueblo italiano aún no hubiese comprendido su amor por la frugalidad y su odio por el lujo”⁶⁹.

De 1936 data asimismo el proyecto de Enrico Del Debbio para un Estadio Olímpico, teniendo en mente que el gran complejo deportivo del Foro debía servir para unos hipotéticos Juegos Olímpicos en Roma durante 1944; finalmente fueron concedidos a Londres, aunque no se llegaron a celebrar a causa de la Segunda Guerra Mundial. Ante la eventualidad de unos Juegos Olímpicos, Del Debbio pensó en dos soluciones: crear un nuevo estadio o adaptar el estadio de los cipreses, con los consiguientes problemas en la adecuación de la nueva estructura al paisaje del Monte Mario. Finalmente, en 1938 se inaugura el Estadio Olímpico sobre un proyecto desarrollado entre 1932 y 1937 por Angelo Frisa, Luigi Moretti y el ingeniero Achille Pintonello. El plan es sustituir el estadio de los

⁶⁹ Cf. *Il Foro Italico*, p. 31.

cipreses por otro nuevo estadio, en el cual no faltarán los elementos decorativos atribuidos a Moretti y deudores de la grandilocuencia y el aparato fascista heredado de la Roma imperial, tales como bajorrelieves, pedestales, águilas...

No obstante, la culminación de Moretti como arquitecto del Foro Mussolini llega con la inauguración el 17 de mayo de 1937 del *Piazzale dell'Impero*, verdadero monumento dentro del monumento (fig. 45). Moretti cuenta con el mismo equipo de colaboradores que en la *Palestra del Duce*: Gino Severini, Angelo Canevari, Achille Capizzano y Giulio Rosso, autores de los mosaicos pavimentales. La explanada pretende ser un memorial de la declaración del Imperio un año antes, el 9 de mayo de 1936. Ya en abril de ese año se había celebrado en el foro la década de la fundación de la O.N.B. Se han conservado los esbozos que Moretti realizara tanto de unas estatuas ecuestres de bronce como de unas aras de bajorrelieves marmóreos. Entre los mosaicos, que ocupan una extensión de 3.520 metros, destacan los de Severini, que acababa de regresar de París con una teoría sobre el renacer del mosaico en el arte contemporáneo plasmada en el libro *Argumentaciones sobre las Artes Figurativas* (1936). De izquierda a derecha se representan los numes tutelares de Marte y Hércules –de nuevo como alegoría del *Duce*– (figs. 46 y 47), que establecen desde el principio un paralelo entre la Roma de Rómulo y aquélla, a la derecha, de Mussolini, con el plano del Foro en la versión de Moretti (Capizzano). Giulio Rosso narra episodios de la guerra de África, alegorías de la arquitectura, de la escultura y de la pintura. Por otro lado, Gino Severini es el encargado de realizar los mosaicos de la cabecera de la *Sfera* (*Augusto circundado de las artes*, después transformado en *Italia circundada de las artes*) y los dos recuadros a los lados del *piazzale*: los atletas en la carrera de obstáculos (fig. 48), gimnastas o animales, la mano del coloso que sostiene un cronómetro, naturalezas muertas y escenas de vida romana, con algunas ambientaciones bucólicas.

El *Piazzale dell'Impero* es la última gran obra del Foro antes de la caída del fascismo en 1943. Solamente se inaugura la *Cella commemorativa* del mismo Luigi Moretti, proyectada en 1940 a modo de sagrario religioso y civil para los mártires de la nueva Italia⁷⁰. A modo de resumen de lo que supone el hoy llamado Foro Itálico es imprescindible remitirse a las palabras que este mismo arquitecto escribiera en 1942⁷¹:

⁷⁰ Después de 1940 se realizan cuatro proyectos importantes más en el foro. El primero debe esperar una década. Se trata de la ampliación hasta 80.000 espectadores de la capacidad del Estadio Olímpico, según un proyecto de 1950 a cargo de Annibale Vitellozzi y R. Roccatelli, inaugurado el 17 de mayo de 1953. Tres años después se inaugura el Ministerio de Asuntos Exteriores de E. Del Debbio, V. Morpurgo y A. Foschini, esta vez sobre un proyecto antiguo de 1937. En principio pensado como *Palazzo del Littorio*, cuenta con la decoración de A. Bevilacqua (antecámara), P. Cascella (Salón de reuniones internacionales), F. Coccia (antecámara de los embajadores), G. Quaroni (Estudio del ministro), A. Tot (Salón de las victorias), A. Calò, P. Consagra y A. Pomodoro (Entrada principal). El edificio entronca con la tradición de los palacios renacentistas de planta rectangular en torno a tres patios, un gran patio cuadrado al centro y dos rectangulares más pequeños a los lados. En 1959 se inauguran el “Estadio Olímpico de Natación”, de Annibale Vitellozzi y Enrico Del Debbio, y la “Casa Internacional del Estudiante”, de P. M. Lugli y Del Debbio, ambos edificios sobre proyectos de 1957.

⁷¹ En “Architetture della gioventù italiana del Littorio”, en el catálogo *Rassegna Edilizia della Gioventù Italiana del Littorio*, Florencia, 1942, p. III, citado por Antonella Greco, Salvatore Santuccio, *op. cit.*, p. 30: “Il Foro Mussolini è la più alta opera edilizia dei tempi moderni [...] per la straordinaria bellezza e l'incanto dei luoghi per le solenne fabbriche, i marmorei stadi e le splendenti statue che vi si elevano [...],

...el Foro Mussolini es indiscutiblemente la más alta obra constructiva de los tiempos modernos [...], por la extraordinaria belleza y el encanto de los parajes, por los solemnes edificios, el estadio marmóreo y las esplendorosas estatuas que allí se elevan [...], sus mármoles señalarán por los siglos la significación, el concepto de la educación juvenil fascista [que] se levanta así hasta una expresión profundamente política y sintetiza la tensión ideal de toda la arquitectura que la juventud del lictorio eleva.

Pero las fuerzas activas de la arquitectura romana se van a centrar desde 1935 en otro proyecto quizá más espectacular y monumental.

2.4.- La arquitectura al servicio del fascismo: la Exposición Universal Romana (E.U.R.)

La idea de la Exposición Universal Romana parte de Giuseppe Bottai (1895-1959), gobernador de Roma de enero del 1935 a noviembre del 1936. Fascista, participante en los movimientos artísticos de vanguardia como director de las revistas *Roma futurista* y *Primato*, junto a Virgilio Testa (1889-1978), secretario general del gubernatorato, envía a Mussolini en junio del 1935 el *Progetto di massima per una esposizione universale a Roma-23 marzo 1939 o 1942*. Bottai será sustituido en el cargo de gobernador de Roma por Piero Colonna el 15 de noviembre de 1936, pasando a ocupar la cartera del Ministerio de la Educación Nacional, ministro no incluido entre los finalmente competentes para la exposición del 42. El documento de Bottai cita otras exposiciones modernas ⁷², señalando la madurez de la capital italiana para afrontar una exposición que celebre el triunfo fascista. La grandilocuencia y la vehemencia del texto responde a la estética fascista:

Podría por ello considerarse maduro el momento para una Exposición Internacional que, a semejanza de cuanto en otro lugar se ha perseguido, hubiera de crear en Italia una reseña de excepcional importancia capaz de evidenciar todos los progresos y todos los hallazgos de más de 27 siglos de actividad humana, es decir, desde que Roma hizo brillar sobre el mundo la luz de su genio y de su potencia. [...]

El Fascismo, con su origen, no ha creado solamente un nuevo rostro político, social, económico, militar, demográfico de nuestra Nación, sino, profundamente vital, ha sabido en 15 años solamente subvertir métodos viejos con nuevos engarces de vida, mentalidades anticuadas con ordenamientos nuevos y más apropiados al ansia actual de los pueblos, difundiendo por doquier, con la palabra y el ejemplo, toda una nueva

i suoi marmi indicheranno per i secoli i sensi, i concetti dell'educazione giovanile fascista [che] assurge così ad espressione profondamente politica e riassume la tensione ideale di tutta l'architettura che gioventù del Littorio eleva". En esta coyuntura Moretti expone sus proyectos monumentales, nunca realizados, de ampliar el foro más allá del nuevo Ponte Flaminio de Brasini, tal y como se observa en la gran maqueta que ese año se presentó a la exposición florentina de arquitectura.

⁷² Wembley (1928), Berlín (1929), Amberes (1930), París (1931), Barcelona (1932), Chicago (1933), Bruselas (1935); y otras antiguas, desde las exposiciones de Londres (1756), Hamburgo (1790) y París (1798), hasta las de Londres (1851), París (1853, 1867, la grandiosa de 1889, 1900), Turín (1870), Milán (1871), Moscú (1872), Viena (1873), Turín (1911). Y otras, ocasionales o circunstanciales, en el ámbito italiano: Milán y Venecia (1815), Turín (1829), Milán (1906), Turín (1911).

vitalidad ante la cual todos los pueblos de la tierra, quieran o no, acabarán (si no lo han hecho ya) antes de cortísimo tiempo por inclinarse reconociendo en el Fascismo un nuevo y no abolible ordenamiento de la fraternidad y el esfuerzo humano, digno continuador de aquella civilización romana que dio al mundo el primer derecho y la primera Fe. [...]

Por todo lo dicho, se realza la utilidad de crear en Roma, a los veinte años de la fundación de los Fascios Italianos de Combate (23 de marzo de 1939) o en el segundo decenio de la Marcha sobre Roma (1942) una Exposición Universal abierta a todas las ciencias, a todas las artes, a cada tipo de trabajo y de actividad, a la presentación y a la propagación de todos los elementos que constituyen hoy el nuevo derecho romano, una Exposición Universal en la que deberán tomar parte de forma oficial u oficiosa, de forma directa o indirecta, no las únicas treinta Naciones que normalmente hacen acto de presencia en las manifestaciones de gran volumen, sino todas las Naciones del Mundo, de todos los continentes, como tangible y justo testimonio de la acción civilizadora y revolucionaria creada por la Roma del Lictorio y hacia la que todos los pueblos, precedidos por sus Jefes vendrán para beber la nueva linfa con la cual asegurar en el mundo entero un nuevo periodo de paz y de trabajo.

La Exposición Universal Romana deberá constituir el polo magnético que deberá arrastrar, por importancia sin precedentes, por grandiosidad, por técnica y por organización, todo el complejo formado por las actividades industriales, científicas, políticas y turísticas internacionales como síntesis de una civilización que desde hace veinte siglos promana de Roma, como plebiscito de reconocimiento al signo del Lictorio en el cual símbolo todos los pueblos se reconocen en un deber superior.

Y existirá la Exposición Universal Romana, creada a lo largo de la zona que se inclina hacia el mar de Ostia, para ejecutar aquella previsión del *Duce* de “Roma puerto de mar”, de donde se parte para surcar todo Océano con el trabajo y la sabiduría romana, doquiera que haya tierra para mejorar y humanidad para redimir y exaltar.⁷³

⁷³ Citado por Luigi di Majo, Italo Insolera, *L'Eur e Roma dagli anni Trenta al Duemila*, Roma, Editori Laterza, 1986, pp. 13-14: “Potrebbe perciò considerarsi maturo il momento per una Esposizione Internazionale che avesse, a somiglianza di quanto altrove è perseguito, a creare in Italia una rassegna di eccezionale importanza capace di mettere in evidenza tutti i progressi e tutti i ritrovati di oltre 27 secoli di attività umana, da quando cioè Roma fece brillare sul mondo la luce del suo genio e della sua potenza. [...]

Il Fascismo, con la sua origine, non ha creato soltanto un nuovo volto politico, sociale, economico, militare, demografico della nostra Nazione, ma, profondamente vitale, ha saputo in 15 anni soltanto sovvertire metodi vecchi con nuovi innesti di vita, mentalità sorpassate con ordinamenti nuovi e meglio appropriati alla attuale ansia dei popoli, diffondendo ovunque con la parola e con l'esempio tutta una nuova vitalità avanti alla quale tutti i popoli della terra, volenti o nolenti, finiranno (se non l'hanno già fatto) entro brevissimo tempo ad inchinarsi riconoscendo nel Fascismo un nuovo insopprimibile ordinamento della fratellanza e della fatica umana, degno continuatore di quella civiltà romana che diede al mondo il primo diritto e la prima Fede. [...]

Da quanto sopra, si rileva l'utilità di creare in Roma, nel ventennio della fondazione dei Fasci Italiani di Combattimento (23 marzo 1939) o nel secondo decennale della Marcia su Roma (1942) una Esposizione Universale aperta a tutte le scienze, a tutte le arti, a ogni genere di lavoro e di attività, alla presentazione ed alla propagazione di tutti gli elementi che costituiscono oggi il nuovo diritto romano, una Esposizione Universale nella quale dovranno prender posto in forma ufficiale o ufficiosa, in forma diretta o indiretta, non le sole 30 Nazioni che normalmente presenziano alle manifestazioni di vasta mole, ma bensì tutte le Nazioni del Mondo, di tutti i continenti, a tangibile e doverosa testimonianza dell'azione civilizzatrice e rivoluzionaria creata dalla Roma del Lictorio e verso la quale tutti i popoli preceduti dai loro Capi verranno per attingere la nuova linfa con la quale assicurare al mondo intero un nuovo periodo di pace e di lavoro.

L'Esposizione Universale Romana dovrà costituire il polo magnetico che dovrà attrarre per importanza senza precedenti, per grandiosità, per tecnica e per organizzazione tutto il complesso formato dalle attività industriali, scientifiche, politiche e turistiche internazionali quale sintesi di una civiltà che da ventisette secoli promana da Roma, quale universale plebiscito di riconoscimento al segno del Lictorio nel quale simbolo tutti i popoli si riconoscono in un superiore dovere.

La grandiosidad de la celebración comienza con la elección de un terreno propio para tal proyecto. De hecho, el documento de Bottai habla de 200 ó 250 hectáreas, una extensión semejante a la del centro de Roma comprendido, de oeste a este, entre el Vaticano y la estación Tiburtina, y de norte a sur, del extremo norte de la Villa Borghese a la pirámide de Gayo Cestio. La arquitectura debe ser “tal para constituir un complejo de absoluta novedad y rareza excepcional así como para marcar una época de estilo, aquel del año XX^o”⁷⁴, es decir, pensada para ilustrar el ideario fascista de la Italia de Mussolini, que entre sus principales ideas cuenta aquella de la permanencia eterna del Fascismo, como queda patente en los nombres pensados para algunos pabellones de la exposición: “Il Genio Italiano nei secoli e nel mondo” (sección de política, arquitectura, música, pintura, escultura), “La Civiltà Italica dalle remote origini all’Impero di Mussolini”⁷⁵. En caso de pérdidas económicas, “tal pérdida estaría largamente compensada por todos los resultados excepcionales de propaganda y de prestigio que habría sido realizado como coronamiento del primer periodo histórico del Fascismo”⁷⁶. Por otro lado, se tienen unas expectativas desmesuradas en cuanto a afluencia de público, pues se calculan veinte millones de visitantes.

La elección de la zona exacta en que se celebrará la Exposición es un tema controvertido que pasa principalmente por tres momentos clave. En primer lugar, en junio de 1935 Giuseppe Bottai, con Testa y Salatino, propone la zona de Magliana a lo largo del río Tíber. Tenemos constancia de que en octubre de 1936 Mussolini se decanta por tres opciones prioritarias, sin decidir nada todavía: Magliana, Lido y Roma San Paolo. Vittorio Cini, en noviembre de 1936, propone descartar Magliana, mantener

E sarà l’Esposizione Universale Romana, creata lungo la zona che si protende verso il mare di Ostia, a realizzare quella previsione del Duce di «Roma porto di mare» da dove si parte per solcare ogni Oceano con il lavoro e la saggezza romana, ovunque vi sia terra da bonificare ed umanità da redimere e da esaltare.”

⁷⁴ Luigi di Majo, Italo Insolera, *op. cit.*, p. 15: “...tale da costituire un complesso di assoluta novità e rarità eccezionale sì da segnare una epoca di stile, quello dell’anno XX^o”. Estos autores exponen perfectamente las intenciones del proyecto, *op. cit.*, pp. 15-16: “Un gruppo dei più intelligenti e giovani architetti d’Italia dovrà studiare un piano regolatore ed un progetto tecnico tale da costituire un complesso artistico prettamente nuovo e di gusto essenzialmente Fascista sì che caratterizzando in modo specifico l’Esposizione abbia a completare il quadro di modernità che sarà fornito dalla presentazione delle nuove leggi politiche, sociali ed economiche, che il Fascismo ha dato al Mondo. [...] In linea di massima la Esposizione avrà in centro: una costruzione monumentale a glorificazione di Roma faro di civiltà e del Fascismo, nella quale dovrà essere ospitata la Mostra dell’ordinamento politico, delle 22 Corporazioni, delle Organizzazioni Sociali e demografiche, la Mostra di tutta la tipica struttura amministrativa, Sindacale, Militare, Educativa, Sportiva, Assistenziale data alla Nazione dal Duce del Fascismo. [...] Un complesso di divertimenti fra i più nuovi ed i più geniali che si potranno escogitare, di luoghi di rifornimento e di sosta, speciali trasporti aerei, fluviali, automobilistici nell’interno dell’Esposizione completeranno e rederanno attraente il più rapido movimento delle immense folle dei visitatori che verranno richiamati da tutte le parti di ogni continente ed ai quali verrà offerto uno spettacolo unico e che per i secoli non sarà possibile oltre rivedere. E con i popoli verranno i Governanti di ogni Paese, i Capi di Stato di ogni Nazione, Imperatori e Re, per rendere omaggio alla culla della più antica e della più nuova Razza.”

⁷⁵ Estos pabellones los cita el senador Vittorio Cini (1885-1977) a Mussolini en carta con fecha del 6 de noviembre del 1936, hablando sobre la localización de la exposición.

⁷⁶ Luigi di Majo, Italo Insolera, *op. cit.*, p. 17: “...tale perdita sarebbe largamente compensata da tutti i risultati eccezionali di propaganda e di prestigio che sarebbe stato realizzato a coronamento del primo periodo storico del Fascismo”.

el Lido y trasladarse de San Paolo a la zona llamada de las Tres Fuentes, al sureste de San Paolo. Finalmente, en diciembre de 1936 Mussolini elige las Tres Fuentes y descarta todas las demás localizaciones.

En las sesiones parlamentarias del 15 y del 23 de diciembre de 1936, aquello que acaba de ser decidido por Mussolini alcanza la categoría de ley y decreto. En el debate de la Cámara se dejan sentir curiosas opiniones, como la que define la exposición de 1911, también celebrada en Roma, como un “miserrimo trionfino massonico”, mientras que la del 1942 “segnerà il trionfo del fascismo nelle opere del braccio e del pensiero”; la ciudad de Roma “la più bella città del mondo”, puede aspirar a ser puerto del *Mare Nostrum* con la ampliación de sus límites hacia la costa tirrena⁷⁷.

Estas sesiones del parlamento fascista representan un documento de excepcional interés para comprobar la importancia que la arquitectura y las artes en general cobran en el proyecto propagandístico del fascismo italiano⁷⁸. Destacaremos la intervención en la sesión del martes 15 de diciembre del 1936 en la Cámara de los Diputados de Umberto Guglielmotti, representante en la cámara de los profesionales y los artistas, para quien

...Roma podrá ofrecer al mundo el testimonio de dos decenios creativos, durante los cuales uno de los grandes y no caducos títulos del Régimen ha sido el de la transformación y el renacimiento de Roma, que de pequeña capital administrativa se ha encaminado rápidamente a ser una gran metrópoli moderna.⁷⁹

Otro interviniente es Giuseppe Caffarelli, representante del sindicato fascista de ingenieros, quien afirma que

...el plano urbanístico de la Roma que ha reencontrado y valorado sus monumentos milenarios, debe poderse unir, a través de esta amplísima carretera [aquella que vendría del Campidoglio], al nuevo centro urbanístico vecino al mar, donde todas las más intrépidas innovaciones de la técnica y las más maravillosas manifestaciones de la moderna construcción puedan cantar la fuerza y la potencia del trabajo y del ingenio italiano. [...] A los millones de visitantes todo el fulgor de la juventud italiana aparecerá en el nuevo rostro de Roma eternamente vivo. [...] En once años, por su voluntad [de Mussolini], Roma ha llegado a ser la más bella ciudad del mundo.⁸⁰

En la sesión del Senado del Reino, miércoles 23 de diciembre de 1936, habla el presidente del Automóvil Club de Roma y autor de estudios de

⁷⁷ “L’ansito del *Mare nostrum* da Ostia risorta sta per entrare fino nel cuore della città.” Cf. Luigi di Majo, Italo Insolera, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁸ Citamos a través de los documentos reproducidos en Luigi di Majo e Italo Insolera, *op. cit.*, pp. 243-250.

⁷⁹ Citado por Luigi di Majo, Italo Insolera, *op. cit.*, p. 31: “Roma potrà offrire al mondo la testimonianza di due decenni creativi, durante i quali uno dei grandi e non perituri titoli del Regime è stato quello della trasformazione e della rinascita di Roma, che da piccola capitale amministrativa si è avviata rapidamente ad essere una grande metropoli moderna.”

⁸⁰ Citado por Luigi di Majo, Italo Insolera, *op. cit.*, p. 31: “...lo schema urbanistico della Roma che ha ritrovato e messo in valore i suoi monumenti millenari, deve potersi congiungere, attraverso questa amplissima strada, al nuovo centro urbanistico avvicinato al mare, dove tutte le più ardite innovazioni della tecnica e le più meravigliose manifestazioni della moderna edilizia possano cantare la forza e la potenza del lavoro e dell’ingegno italiano. [...] Ai milioni di visitatori tutto il fulgore della giovinezza italica apparirà nel nuovo volto di Roma eternamente vivo. [...] In 11 anni, per la sua volontà, Roma è diventata la più bella città del mondo.”

historia y arte, Romeo Gallenga-Stuart. Su intervención termina señalando que

...muchos, por tanto, son los problemas que resolver antes del 1941. No les perjudicará la brevedad de tiempo. La Italia fascista que ha sabido crear un gran Imperio en pocos meses sabrá ciertamente hacer surgir una gran exposición en pocos años.⁸¹

Giorgio Guglielmi, político de carrera y representante de las clases agrarias añade que

...sobre el Tíber, cuna de Roma, se citarán todas las civilizaciones para exprimir el ansia de los pueblos hacia un mañana mejor, iluminado por los más altos ideales.⁸²

Finalmente, el asesor del Ayuntamiento de Roma, fundador y presidente del Smir, y director de los trabajos de la línea ferroviaria Roma-Ostia, Paolo Orlando dice que

...en el 1936, Benito Mussolini, fundador de la nueva grandeza de Italia quiere que en Roma sea celebrada la conclusión de los primeros veinte años de la Era Fascista durante la que Italia ha reclamado en vida sus antiguas tradiciones, gloria sobre la tierra y el mar.⁸³

En un texto del senador Vittorio Cini, fechado en el mismo diciembre del 36, pero hecho público el 12 de enero del 1937, se resalta asimismo la unión de la Roma clásica con la Italia fascista en estos términos:

Apelaremos a la genialidad nacional. La grandeza de Roma tiene un positivismo viviente en las disposiciones de la Revolución Fascista. La historia presente italiana es bien digna de la antigua. Por ello, también haciendo lugar a la majestad del glorioso pasado, nos tomaremos el particular trabajo de la representación sugestiva y persuasiva de la civilización fascista desde el punto de vista político y social, y sobre todo de la disposición sindical-corporativa, la cual, creando un sistema de alcance universal, ha dado una impronta original a la civilización moderna.⁸⁴

Los materiales que se emplearán en tan titánica obra tendrán la misma facultad de eternidad que las de la Roma antigua, integrándose en la

⁸¹ Citado por Luigi di Majo, Italo Insolera, *op. cit.*, p. 31: "...molti dunque sono i problemi da risolvere prima del 1941. Ad essi non nuocerà la brevità del tempo. L'Italia fascista che ha saputo creare un gran Impero in pochi mesi saprà certamente far sorgere una grande esposizione in pochi anni."

⁸² Citado por Luigi di Majo, Italo Insolera, *op. cit.*, p. 31: "...sul Tevere, culla di Roma, si daranno convegno tutte le civiltà per esprimere l'ansia dei popoli verso un domani migliore, illuminato dai più alti ideali."

⁸³ Citado por Luigi di Majo, Italo Insolera, *op. cit.*, p. 31: "...nel 1936, Benito Mussolini, fondatore della nuova grandeza d'Italia, vuole che a Roma sia celebrato il compimento del primo ventennio dell'Era Fascista durante il quale l'Italia ha richiamato in vita le sue antiche tradizioni di gloria sulla terra e sul mare."

⁸⁴ Citado por Luigi di Majo, Italo Insolera, *op. cit.*, p. 31: "Faremo appello alla genialità nazionale. La grandeza di Roma ha una vivente concretezza negli ordinamenti della Rivoluzione Fascista. La presente storia italiana è ben digna dell'antica. Quindi, pur facendo un largo posto alla maestà del glorioso passato, daremo particolare cura alla rappresentazione suggestiva e persuasiva della civiltà fascista dal punto di vista politico e sociale e soprattutto dell'ordinamento sindacale-corporativo, che, creando un sistema di portata universale, ha dato un'impronta originale alla civiltà moderna."

arquitectura monumental de la ciudad, con un deseo de tramontar el tiempo y lograr el carácter definitivo que es acorde con la idea de eterna permanencia histórica del fascismo. Por ello, son desechados materiales como la madera, el yeso o el estuco, prefiriéndose la piedra y el ladrillo. Será el mármol el que ofrezca el carácter definitivo a los edificios más importantes, de la misma manera que el régimen nazi de Hitler en Alemania preferirá el sillar de piedra a cualquier otro material para los edificios de estado, como veremos. Las construcciones aúnan el fervor fascista con el respeto a la civilización en que se desarrollan (la “romana”) adaptada a los nuevos y grandiosos tiempos, sin olvidar su proyección hacia el futuro, consideración ésta propia de una concepción totalmente contemporánea, ya que las grandes expresiones arquitectónicas esconden en el fondo el estilo fascista de toda una época, estilo que deberá ser perfectamente reconocible en el futuro como la tendencia primera de la época inicial del fascismo⁸⁵.

Los arquitectos principales de la E.U.R., en la que trabajaron finalmente un total de 113, comienzan a proyectar en marzo de 1937. El ecléctico elenco de cinco arquitectos elegidos por Cipriano Efisio Oppo firma el primer proyecto definitivo en el mes de abril del mismo año: Giuseppe Pagano-Pogatsching, Marcello Piacentini, Luigi Piccinato, Ettore Rossi y Luigi Vietti. En la presentación del primer proyecto que hace Giuseppe Pagano, el complejo arquitectónico de la E.U.R. se conecta explícitamente con el esplendor romano antiguo:

Este complejo ha sido pensado con espíritu y propósitos nuevos, también ligándose idealmente a los ejemplos de nuestro glorioso pasado, y muy especialmente al gran arte romano.

Se quieren evitar las repeticiones monótonas, las soluciones simples o escolásticas, ya que en el fondo subyace la idea de repetir el “éxito” de la antigua arquitectura romana:

Cuando Roma haya realizado esta ciudad lanzada atrevidamente hacia el mañana, podrá enorgullecerse de sus tradiciones y considerar la arquitectura moderna como expresión concreta del renovado clima italiano.⁸⁶

⁸⁵ De nuevo, son los propios documentos de la época los que nos revelan estas apreciaciones. Así en el documento de Cini fechado en diciembre de 1936, recogido en Luigi di Majo, Italo Insolera, *op. cit.*, p. 33: “Nella grande manifestazione avrà modo di rivelarsi pienamente lo stile fascista.

Lo stile degli edifici dovrà costituire motivo di ornamento della città futura: dovrà rivelare le tendenze dell'epoca.

Sarà quanto più possibile evitata la monotona ripetizione delle Esposizioni precedenti sia negli aspetti sostanziali che formali.

I giovani, che attendono da anni alla ricerca di uno stile degno delle nostre tradizioni e nello stesso tempo intonato alla originalità della moderna civiltà italiana, hanno un'occasione che forse non si presenterà mai più con tanta larghezza e varietà per costruzioni simultanee, monumentali e radunate nella Capitale d'Italia. Ci diano progetti degni del clima ideale di Roma.

Noi siamo pronti ad accoglierli.”

⁸⁶ En la revista “Casabella”, n° 114, junio de 1937: “Questo complesso è stato pensato con spirito ed intendimenti nuovi, pur collegandosi idealmente agli esempi del nostro glorioso passato, e più specialmente alla grande arte romana. [...] Quando Roma avrà realizzato questa città lanciata arditamente verso il domani, potrà inorgogliersi delle sue tradizioni e considerare l'architettura moderna come espressione concreta del rinnovato clima italiano.”

A pesar de estas palabras, tres años después el mismo arquitecto publica el artículo “Potremo salvarci dalle false tradizioni e dalle ossessioni monumentali?”⁸⁷. El arquitecto se convierte así en uno de los más aceros críticos al plan de la Exposición tal como se desarrolla desde la entrada en juego del arquitecto Marcello Piacentini. Arremete ahora contra el nuevo proyecto y el desarrollo de las construcciones de éste, atacando el intento de “rehacer” una ciudad romana antigua, y huyendo, por tanto, de “lo nuevo”. Finalmente, acusa a Piacentini de academicista. A ese artículo le sigue al año siguiente otro igualmente feroz⁸⁸ que supone nada menos que el secuestro inmediato de la revista en cuestión, ya que las palabras de Pagano son duras hacia toda la arquitectura de la E.U.R., “escolástica”, con “tantas columnas inútiles y tantos arcos postizos”. Para Pagano, el solar de la E.U.R. se ha convertido en la “aplanada acrópolis de las Tres Fuentes”⁸⁹.

La crítica, no obstante, acepta la herencia clásica en el plan inicial de Pagano, aunque señala otras influencias importantes en el proyecto⁹⁰, considerándolo heterogéneo, con reminiscencias de Mendelsohn en los rascacielos, de Le Corbusier en las calles, e incluso de la pintura de Giorgio De Chirico que constituye el tema de los varios óleos *Piazza d'Italia* –como se había señalado a propósito de la *Accademia di educazione fisica* de Enrico Del Debbio en el Foro Mussolini–, así como otras reminiscencias futuristas y cubistas⁹¹. Faltaban, de momento, los elementos propios de la parafernalia fascista: fasces, águilas, estatuas o escritos de Mussolini, componentes todos estos que se añadirán más adelante.

Un hecho importante que debemos señalar es que el trazado urbanístico de la zona sigue de cerca los presupuestos urbanos de la antigua Roma, de nuevo con el propósito de rememorar el esplendor del pasado y afianzar la relación con la Roma de los Césares⁹².

La inauguración del complejo tiene lugar el 28 de abril del 1937, en un acto en el que Mussolini planta los primeros tres pinos cerca de la futura *Piazza Marconi*. Gaetano Minnucci (1894-1980) dirigirá el “servicio de Arquitectura”, construyendo el primer edificio del barrio: el *Palazzo degli Uffici dell'Ente*, comenzado en octubre del 1937 y terminado en 1939. Con una estructura de ladrillo recubierta de travertino en el exterior y de mármol en el interior, el edificio recoge las ideas de la reciente *Città Universitaria*; pero, con todo, es tal vez el edificio con una mayor adecuación al proyecto inicial (fig. 49). De la misma manera que en los edificios construidos la década anterior en el Foro Mussolini, el edificio se

⁸⁷ En *Casabella*, nº 149, mayo de 1940. Incluido en Giuseppe Pagano, *Architettura e città...*, pp. 129-141.

⁸⁸ “Occasioni perdute”, en *Casabella*, nº 158, febrero del 1941. Incluido en Giuseppe Pagano, *Architettura e città...*, pp. 142-145.

⁸⁹ Pagano habla de “tante inutili colonne e tanti archi posticci” y de la “piattata acropoli delle Tre Fontane”.

⁹⁰ Cf. Luigi di Majo, Italo Insolera, *op. cit.*, p. 45.

⁹¹ Cf. Estrella De Diego, *op. cit.*, p. 84: “La obsesión de convertir a Roma en puesta en escena de la *Romanità*, el deseo de no terminar drásticamente con los valores modernos y reconciliarlos con la exigida monumentalidad terminaba, la mayor parte de las veces, en el deslizamiento hacia una arquitectura falta de gracia, ese tipo de construcciones que pervive en Roma o en Milán –los edificios de Giovanni Muzio, por ejemplo– y que en nada recuerdan, salvo tal vez en las arcadas, a las construcciones que fueran sueño y espejo de la arquitectura fascista: las ciudades metafísicas de De Chirico.”

⁹² Cf. Alessandra Muntoni, “La vicenda dell'E42. Fondazione di una città in forma didascalica”, artículo incluido en citado volumen *Classicismo. Classicismi...*, pp. 129-143.

adorna con obras de algunos artistas que ya habían colaborado exitosamente en el citado complejo deportivo, tales como Gino Severini, Giulio Rosso, Guerrini (estos tres encargados de los mosaicos), Giorgio Quaroni (autor de los frescos) y Publio Morbiducci (autor del bajorrelieve de exaltación a la historia romana y a Mussolini, fig. 50). La primera piedra del edificio, colocada el 28 de octubre de 1937, tiene una inscripción en latín que refleja en cierto modo el contacto con el pasado glorioso de Roma, aunque el texto en sí no delate ninguna herencia declarada (*DEO IVVANTE ET PATRIA VIRTUTE*, “Con la ayuda de Dios y la virtud de la patria”). La lápida que bajo este edificio recuerda el momento de la inauguración con otra inscripción en latín, mezcla el fervor por la puesta en escena de la Roma clásica con la reclamación de la renovación fascista, amparada en el nuevo imperio de la Roma de Mussolini, incluida la reivindicación de la hegemonía sobre Etiopía:

VICTORIO EMMANUELE III
ITALIAE REGE AETHIOPIAE IMPERATORE

RATVS MARE NOSTRVM VRBI FATO CONTINGENDUM BENITVS
MVSSOLINI ITALORVM DVX PROVIDENS ET IMPERII CONDITOR -
AD NOVAM VRBIS PROPAGINEM INDVCENDAM - GRANDIA
AEDIFICIA - VBI PER ANNVM A RENOVATIS FASCIBVS VICESIMVM -
SOLEMNI INDICTO NATIONVM CONVENTV - GENTES ORBI
VNIVERSO PORTENDANT - QVID BONIS ARTIBVS VALEANT
FABRILIBVSQVE REPERTIS - STABILI HIC EXCITANDA MOLIMINE
IVSSIT - AVSPICALEM PRIMI AEDIFICI LAPIDEM - OMINE CERTO
COLLOCAVIT -

XIII KAL · NOV · ANNO DOM · MCMXXXVII - A RENOV · FASC · XV -
POST IMPERIVM CONDITVM II⁹³

El *Palazzo dei Congressi* de Adalberto Libera sobresale por sus 210 metros cúbicos de columnas de granito blanco (fig. 51). La nómina de artistas colaboradores en este edificio es asombroso: Capizzano, Gentilini, Guerrini, Quaroni, Funi y Basaldella. El esplendor comparativo con la antigua Roma se resume en cierto eslogan publicitario de la época que rezaba “Ci può stare dentro tutto intero il Panthéon.” Como reseña el vice-comisario Cipriano Efisio Oppo el 30 de junio de 1937, en la revista *Stile*, la arquitectura de la E.U.R. 42

...tenderá a crear el estilo definitivo de nuestra época: el del año XX de la Era Fascista: el estilo “E 42”. Obedecerá a criterios de grandiosidad y monumentalidad. [...] A los artistas italianos les vendrá concedida la máxima libertad de iniciativa, en la esperanza, más aún, en la certeza de que ellos propondrán obras en todo dignas del clima ideal de la Urbe. [...] El sentido de Roma, que es sinónimo de eterno y de universal, prevalecerá –es

⁹³ “Siendo Víctor Emanuel III rey de Italia y emperador de Etiopía: el previsor jefe de los italianos Benito Mussolini, fundador del imperio, juzgando que según el destino el Mediterráneo ha de ser límite de la ciudad, con el fin de proponer una nueva prolongación de la ciudad, donde, reuniéndose las naciones mediante una solemne declaración, durante el vigésimo año de la revolución fascista, las gentes del orbe entero anuncien aquello mediante lo cual, con buenas artes y con descubrimientos instrumentales, alcancen la fortaleza, ordenó que aquí sean construidos grandes edificios con sólido empeño y colocó con decidido deseo la piedra testigo del primer edificio. 14 de noviembre de 1937, año 15 de la revolución fascista, tras la fundación del segundo imperio”.

de esperarse— en la inspiración y en la ejecución de las construcciones destinadas a durar, de modo que tras cincuenta o cien años su estilo no haya envejecido o, peor, envilecido.⁹⁴

Los artistas añaden un importante peso clasicista al edificio. La tradición clásica salpica las distintas manifestaciones de todos estos autores, desde los cartones de Achille Funi, con el episodio de la *Virgen Camilla* o la cabeza coronada de la *Dea Roma* realizada para el atrio del edificio, los bocetos de Afro Basaldella o *Los orígenes de Roma* de Giovanni Gentilini, pasando por la *Cuadrige* y *El vuelo de las águilas* de Publio Morbiducci, hasta llegar a *La Roma de Mussolini*, una serie de cartones a tamaño natural del pintor Guerrini para los mosaicos del salón.

Tal vez el edificio más representativo de todo el complejo sea el *Palazzo della Civiltà italiana*, posteriormente *Palazzo della Civiltà del lavoro*, conocido como el *Colosseo Quadrato*, proyecto de Giovanni Guerrini, Ernesto La Padula y Mario Romano (fig. 52). Inaugurado el 30 de noviembre de 1940, constituye casi una geometrización moderna del Coliseo romano, siguiendo ese estilo que se ha dado en llamar “neoclasicismo simplificado”. El edificio es una gran mole de mármol blanco con 216 arcos decorativos y 30 estatuas en los arcos de la base (fig. 53). Al conjunto se agregan cuatro grupos ecuestres de Felci y Morbiducci (fig. 54).

El conjunto formado por la *Piazza della Romanità e Museo della Civiltà Romana*, de P. Aschieri, P. Bernardini, C. Pascoletti y E. Peressutti, comienza a construirse en diciembre del 1939, aunque la obra permanecerá interrumpida durante unos años. Este museo presenta una gran columnata clasicista (fig. 55) y, a cada lado del edificio, unos pórticos gemelos enfrentados que reviven, en cierto modo, los accesos de los templos antiguos (fig. 56). Es curioso constatar la similitud entre estos pórticos del *Museo della Civiltà Romana*, el Patio de Honor de la Cancillería berlinesa diseñada por Albert Speer y los tres pórticos clasicistas de las Facultades de Medicina, Odontología y Farmacia de la Ciudad Universitaria madrileña, obra de Miguel de los Santos y Agustín Aguirre (fig. 57); con todo, el clasicismo no responde a idénticas intenciones, pues si, en los casos italiano y alemán, se debe a un deseo de monumentalismo y de resaltar la herencia con la Antigüedad a modo de retórica arquitectónica, los arquitectos españoles planearon edificios de corte racionalista en los que, además, pretendían reafirmar la tradición neoclásica española de Villanueva y Ventura Rodríguez.

Uno de los proyectos de mayor coste económico de toda la E.U.R., es aprobado ese mismo año de 1939, aunque las obras ya habían comenzado el año anterior. Se trata de la *Piazza Imperiale*, hoy *Piazza Marconi*, donde encontramos el nombre de uno de los principales arquitectos del Foro Mussolini, Luigi Moretti. Es el encargado del *Teatro Imperiale*, uno de los

⁹⁴ Citado por Luigi di Majo, Italo Insolera, *op. cit.*, p. 57: “...tenderà a creare lo stile definitivo della nostra epoca: quello dell’anno XX dell’Era Fascista: lo stile «E 42». Ubbidirà a criteri di grandiosità e monumentalità. [...] Agli artisti italiani verrà concessa la massima libertà di iniziativa, nella speranza e più ancora nella certezza che essi proporranno opere in tutto degne del clima ideale dell’Urbe. [...] Il senso di Roma, che è sinonimo di eterno e di universale, prevarrà —è da augurarsi— nell’ispirazione e nella esecuzione delle costruzioni destinate a durare, in modo che fra cinquanta o cento anni il loro stile non sia invecchiato o, peggio, invilito.”

mayores de la Europa del momento, con capacidad para 5.000 espectadores. Otros arquitectos participantes son F. Fariello, S. Muratori y L. Quaroni, autores del *Palazzo dell'Arte Antica* (fig. 58) y del *Palazzo dell'Arte Moderna*; L. Brusa, G. Cancellotti, E. Montuori y A. Scalpelli, autores del *Palazzo della Scienza*, con unos sobresalientes mosaicos (fig. 59); M. Castellazzi, Morresi y A. Vitellozzi, encargados del *Palazzo delle Tradizioni Popolari*, que también ostenta modernos mosaicos clasicistas (fig. 60). La característica más destacada de estos edificios es su pórtico de doble orden de columnas, en mármol blanco en el primer piso y verde en el segundo. Destaca asimismo la erección en el centro de la plaza de un obelisco de 40 metros de alto, obra de A. Dazzi. Los *Palazzi delle Forze Armate* (fig. 61) son otros edificios destacados del conjunto, plenos de clasicismo en sus columnatas.

Los arquitectos Pediconi y Paniconi, a quienes vimos como importantes protagonistas del Foro Mussolini, aquí diseñarán los *Palazzi dell'Ina e dell'Inps*, en esta ocasión junto a G. Muzio (fig. 62). De nuevo, es necesario resaltar el empleo de las columnas de mármol, cita inexcusable de la arquitectura grecorromana, y de los elaborados relieves (fig. 63). Por otro lado, Enrico Del Debbio, el principal arquitecto del foro citado, proyecta para la E.U.R. un *Istituto Industriale* que no llega a ser completado.

Dos proyectos que tampoco llegaron a buen fin nos interesan en especial. Uno de ellos es el llamado *Arco Imperiale* de Adalberto Libera, nueva concepción de la idea clásica del arco triunfal nunca realizada, aunque podemos hacernos una idea de lo que habría sido a través de los carteles publicitarios y las maquetas sobre la E.U.R. (fig. 64). Más llamativo aún es el *Teatro all'aperto* de Giovanni Michelucci. Las maquetas, la planimetría y sobre todo las fotografías tomadas en los años 30 durante las obras nos permiten afirmar que se trata de un teatro excavado, al modo griego, aprovechando la falda de una colina (fig. 65). El teatro, símbolo de toda una regeneración de la urbanística antigua, desgraciadamente no fue completado; en su lugar se proyectó el *Hotel au Lac* y posteriormente un edificio de oficinas.

El interés por las manifestaciones tradicionales de la Roma clásica alcanza a la decoración de estas construcciones. Al menos, en los bocetos de algunos de los 574 artistas que se presentaron a los concursos promovidos para dotar de ornamentos plásticos a los edificios es patente la huella de la civilización romana de la que se sienten herederos. Así, un artista enmarca a un emperador romano en el diseño de una arquitectura antigua bajo una inscripción en latín que insta a recordar al pueblo romano antiguo; otro boceto representa en un contexto contemporáneo al propio Mussolini en idéntica postura que el emperador romano, realizando el saludo fascista, y con otra inscripción en la que se lee lo siguiente:

TE BENEDICIMVS · SALVE PER SAECVLA⁹⁵

La grandiosa Exposición Universal Romana del 1942 culminaría con la materialización de la idea imperialista más clara de Mussolini: la considerada –en términos clasicistas, además– cuarta guerra púnica, aquella

⁹⁵ “Te bendecimos. Salud por siglos.”

que restablecería definitivamente el territorio de Etiopía a Italia. La E.U.R. se enmarca, así, en un escenario prebélico, unido al deseo de aumentar hasta el 50% la producción autárquica.

Las ideas imperialistas, no exentas de pomposa grandiosidad histórica, están expresadas en palabras del propio Mussolini en el “Rapporto per l’esposizione universale di Roma 1942”, celebrado en la Sala Giulio Cesare del Campidoglio el 20 de abril de 1939:

La parte italiana de la E.42 está destinada a permanecer por los siglos con edificios que tendrán las proporciones de San Pedro y del Coliseo. [...] El conjunto estará dominado por un gigantesco arco romano. Nos gusta verlo como símbolo de las voluntades humanas tensas en el esfuerzo de materializar la paz, sobre las bases duraderas y verdaderamente inmóviles de la justicia que sabe conciliar sus leyes eternas con las de la vida.⁹⁶

El arco de Adalberto Libera del que habla ni siquiera se comenzó a construir, pero se conservan carteles de la exposición donde se observa al menos su diseño, como antes señalábamos.

Pero el horizonte de los acontecimientos no es propicio para celebraciones universales. Todo lo contrario. A causa del inicio de la Segunda Guerra Mundial, se decide el aplazamiento de la exposición, y a finales de 1942, en el 8º “rapporto”, Cini afirma que la exposición está en punto muerto y propone aplazarla al menos hasta 1947 ó 1948. El sarcasmo de la historia sobreviene el 21 de abril de 1942, día previsto para la apertura de la Exposición, cuando en lugar de escuchar el discurso inaugural de Mussolini, la radio retransmite un parte de guerra...

El periodo entre septiembre de 1939 y junio de 1940 (mes este último en que Italia entra en la guerra) marca el momento en que se comienza a pensar en un largo aplazamiento para entender enseguida que la exposición no se realizará nunca. Si bien se insiste en el progreso de la idea de “Roma hacia el mar”, con una planificación arquitectónica y urbanística bien delimitada –aun cuando no se realice la exposición universal–, Mussolini pierde interés por un proyecto que no puede celebrar ya el vigésimo aniversario del Fascismo. La caída de éste el 25 de julio de 1943 y el fusilamiento de Mussolini el 28 de abril de 1945 abren un nuevo capítulo en la historia de la E.U.R.⁹⁷

⁹⁶ Citado por Luigi di Majo, Italo Insolera, *op. cit.*, p. 62: “La parte italiana dell’E.42 è destinata a rimanere nei secoli con edifici che avranno le proporzioni di San Pietro e del Colosseo. [...] Il tutto sarà dominato da un gigantesco arco romano. Ci piace di vederlo come un simbolo delle volontà umane tese nello sforzo di realizzare la pace, sulle basi durature e veramente incrollabili della giustizia che sa conciliare le sue leggi eterne con quelle della vita.”

⁹⁷ En los primeros días de septiembre del 1943, los alemanes ocupan los terrenos de la E.U.R., con pocos daños materiales (algunas granadas impactan en los edificios, sin grandes consecuencias). Algunos edificios son utilizados como oficinas. En junio de 1944 los alemanes comienzan a abandonar Roma; la E.U.R. quedó vacía e inhabitable. Hasta el 29 de enero de 1951, en que Virgilio Testa es nombrado comisario extraordinario de la E.U.R. no se vuelve a intervenir en la zona. Se decide continuar con el desarrollo del barrio aunque no se celebre ninguna exposición. El propio Testa publica en *Il Tempo*, 30 de septiembre de 1952, un texto que retoma una presentación de abril de ese año titulada “Un quartiere moderno in una Roma moderna”, haciendo hincapié en el hecho positivo de que se invierte la situación de abandono y apatía después de tantos años. Habla el arquitecto de restauraciones, ampliaciones, instalación de la línea metropolitana, bibliotecas, archivos, museos, viviendas (de 70.000 a 100.000 personas, calcula), e incluso exposiciones, aquella remota destinación inicial del barrio. Virgilio Testa, quien en 1928, durante el “I Convenio del Instituto de Estudios Romanos” y en calidad de director de la “Oficina

3.- El clasicismo en la Alemania nazi: el arte al servicio del totalitarismo

3.1.-Los años de la República de Weimar

La Alemania de entreguerras vive uno de los momentos más angustiosos de la historia del país desde su unificación en 1871. La penuria propia de una posguerra, agravada por los exigentes puntos del Tratado de Versalles de 1919, alcanza su punto más alto con la imparable inflación del año 1923 y el crecimiento de la tasa de desempleo. No obstante la grave situación económica y social, los años de la República de Weimar conocen una intensa vida artística e intelectual. Sirvan como ejemplo los nombres de Albert Einstein, Walter Gropius, Martin Heidegger, Otto Dix, Arnold Schönberg, Bertold Brecht, Fritz Lang o Karl Jaspers.

En este rico mundo cultural, irrumpen obras en las que participa en alguna manera el mundo clásico grecolatino. La revolución musical de principios de siglo, seguramente la más extrema desde el Renacimiento, se vive en primera persona en el ámbito germano, con las figuras sobresalientes de Arnold Schönberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935) en primer plano. El *Pierrot lunaire* del primero de ellos, obra que desarrolla las posibilidades de la concepción expresionista musical que posteriormente desembocará en el serialismo, conoció una interpretación en Berlín el 7 de octubre de 1922, aunque había sido compuesto en el verano de 1912. Otro compositor como Richard Strauss (1864-1949), de cronología anterior pero con planteamientos cercanos a la vanguardia, acude en repetidas ocasiones a los temas clásicos, especialmente en lo referido a la música escénica. Sus óperas *Elektra* (1909), *Ariadna en Naxos* (1912), *Elena egipcia* (1928) y *Daphne* (1938) son buena muestra de ello. Para la ciudad de Berlín, los años de entreguerras son de gran actividad musical, con importantes estrenos mundiales y reestrenos de la música alemana del momento: la ópera *La mujer sin sombra* (1919) de Richard Strauss; *Pelléas und Melisande* de Schönberg, presentado por primera vez en Berlín el 9 de enero de 1920; la ópera *Wozzeck* de Alban Berg, estrenada el 14 de diciembre de 1925; la ópera *Cardillac* de Paul Hindemith (1895-1963), estrenada en Dresde en 1926 se representa en Berlín en 1928; el *Concierto para piano y banda* de Ígor Stravinski (1882-1971), estrenado en París el 22 de mayo de 1924, lo interpreta el compositor en Berlín en el otoño de 1924 bajo la dirección de Wilhelm Furtwängler. El compositor ruso, que ya había escrito en 1906 el conjunto de tres canciones *Fauno y pastor*, regresa a la temática clásica con la cantata escénica *Oedipus Rex*. El texto consiste en la traducción al latín realizada por Jean Daniélou del libreto de Jean Cocteau. Estrenada el 30 de mayo de 1927, fue interpretada en Berlín en febrero del año siguiente⁹⁸. Stravinski termina en menos de una década otras dos obras escénicas de tema clásico: el ballet *Apolo Musageta* (1927-1928), con argumento del

de Proyectos del Ayuntamiento de Roma” ya había propuesto la idea de expandir Roma hacia el mar, y que en 1935 había redactado junto a Giuseppe Bottai la primera propuesta seria de la Exposición, continúa como comisario de la E.U.R. hasta su dimisión en 1973, con 84 años.

⁹⁸ Cf. André Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, Madrid, Turner, 1987 (=1982), p. 183.

propio Stravinski, y el melodrama *Perséfone* (1933-1934), con libreto de André Gide⁹⁹. En la década de los cuarenta aún compondrá otro ballet para la historia de *Orfeo* (1947)¹⁰⁰.

La actividad teatral de la capital alemana nos trae la representación de la *Orestíada* de Esquilo el 29 de noviembre de 1919, para la inauguración del *Grosses Schauspielhaus*. Este edificio había sido rehabilitado por el arquitecto Hans Poelzig como teatro de 3.000 localidades a partir del edificio del tradicional circo Schumann. La empresa de la *Orestíada* fue animada por el aclamado director teatral Max Reinhardt, en una producción de Karl Vollmoeller. En este mismo teatro, Reinhardt presenta obras basadas en la revolución francesa (*La muerte de Danton*, de Büchner; *Danton* de Romain Rolland, en febrero de 1920) y las obras del repertorio clásico alemán (*Guillermo Tell* de Schiller, el 1 de diciembre de 1919). La tradición alemana revive especialmente de la mano del director Leopold Jessner, cuyo “teatro de actualidad” fue definido por él mismo como

...un repertorio que va de Sófocles a los autores que están aún por descubrir, visto con los ojos de nuestro tiempo, sentido con los nervios de nuestro tiempo, representado con los medios de nuestro tiempo.¹⁰¹

El cine alemán, que vive sus años dorados, tampoco escapa a la tradición. A pesar de la aclamación que los cinéfilos profesan a las obras vanguardistas de Lang, Murnau, Wiene o Wegener, el público alemán del momento reclama obras con temas inspirados en la Antigüedad o la transposición cinematográfica de obras clásicas de Goethe y Schiller, como será el caso finalmente del *Fausto* (1926) de Murnau. La intención de imitar al teatro llega al punto de reproducir la forma del teatro en la sala de proyección. Como simple curiosidad en lo que se refiere a la presencia grecolatina, citaremos el caso de una empresa distribuidora de cine llamada “Prometheus”, dirigida desde 1925 por Willi Münzenberg. En su momento se ocupó principalmente de difundir películas soviéticas, como *El acorazado Potiomkin* (1925) de Eisenstein.

A pesar de los buenos augurios culturales, el panorama económico y social se agrava por momentos. El arte del fotógrafo Helmut Herzfelde (1891-1968), convertido a John Heartfield en 1914, es una buena muestra de ello. Sus carteles para las campañas electorales del partido comunista

⁹⁹ Cf. André Boucourechliev, *op. cit.*, p. 203 : “*Perséfone*, «melodrama en tres cuadros sobre un poema de André Gide» para recitante, tenor, coro mixto, coro de niños y orquesta, constituye con *Oedipus Rex* y *Apolo Musageta*, el tercer término de lo que Stravinski llama su «trilogía griega». Ni aquí, como tampoco en las otras dos obras, se trata de un intento de «evocación» de la Grecia antigua que, aunque corresponda a una corriente de la literatura francesa entre las dos guerras, es de todas maneras impensable en música. Se trata más bien de un marco puramente formal, de una temática cuya mayor virtud a los ojos del compositor es su distanciaci3n, su condici3n fuera del tiempo. Stravinski ha descubierto, para inscribir allí obras importantes, la virtud estructural de los mitos, a la cual aparea una estructura musical «clásica» sentida como equivalente.”

¹⁰⁰ Un panorama de la actividad musical berlinesa en esos años la proporciona el capítulo correspondiente de la obra dirigida por Lionel Richard, *Berlín 1919-1933. Gigantismo, crisis social y vanguardia: la máxima encarnaci3n de la modernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1993 (=1991) (Colecci3n “Memoria de las ciudades”), pp. 96-101.

¹⁰¹ Leopold Jessner, “Zeittheater”, en *Berliner Tageblatt*, 6 de abril de 1927. Citamos a trav3s de Lionel Richard, *op. cit.*, p. 105.

han hecho historia¹⁰². Con sus fotomontajes ataca por igual a Mussolini (*El rostro del fascismo*, de julio de 1928), a los nazis y a Hitler (*Millionen stehen hinte mir!*, “¡Detrás de mí hay millones!”, de 1932). La situación previa a las elecciones del año 1932 muestra cómo

...los mecanismos reguladores de la república de 1918 –¡qué fragilidad e imperfección la suya!– ya no funcionan. Para muchos alemanes el fin del mundo –el paro, el hambre, los desórdenes callejeros, el hundimiento moral, las quiebras bancarias e industriales– está *ya presente*. Muchos de ellos votarán a Hitler no en cuanto anunciador del apocalipsis alegre, del movimiento perpetuo, sino en cuanto que mano fuerte y adalid del restablecimiento del orden. Negra ironía: el tercer Reich significa para más de un pequeño burgués, industrial o parado el regreso al universo cursi por excelencia de la seguridad alemana, en el sosiego de las cabañas de los huertos alemanes. Antes de que se desate la tempestad, un determinado arte de masas nazi (escenas campesinas, baratijas, novelas rosa...) reconfortará estas aspiraciones de seguridad.¹⁰³

3.2.- La Alemania nazi

El 30 de enero de 1933, con la llamada de Hindenburg a Hitler para que éste ocupe el puesto de canciller, comienza uno de los periodos más convulsos de la historia reciente. Pero la gravedad y el alcance mundial de los hechos desencadenados por el gobierno nacionalsocialista en la Alemania de la primera mitad de siglo no debe cubrir de niebla el análisis del arte producido durante el régimen totalitario de Hitler. Al contrario, el acercamiento al arte de estos años aclara la visión de la ideología nazi y refuerza la coherencia de los planteamientos que desgraciada pero inevitablemente tuvieron tan terribles consecuencias.

El arte de la Alemania nazi, ese arte de masas para reconfortar, como acabamos de leer más arriba, supone un síntoma más de esa “vuelta al orden” que se constata en toda Europa y de la que Berlín no será excepción, pues ya

...con el proyecto Bauhaus clausurado, Berlín dejaba definitivamente de ser Berlín y transformaba incluso su aspecto urbano haciéndose más solemne desde la arquitectura hitleriana. Volvía a ser netamente alemana frente al cosmopolitismo de la Bauhaus, pero alemana en un estilo grandilocuente que ya nadie esperaba de los tiempos. O tal vez sí, porque todos, a través de soluciones opuestas, trataban de *volver al orden*. Las grandes explanadas de Berlín y los altísimos rascacielos de Nueva York podrían ser, al fin, sólo dos caras de la misma moneda: la vanguardia como se la había conocido llegaba a su final. [...] Estados Unidos había ganado la partida y no sólo por los rascacielos y la eficacia. Muchos de los miembros de la vanguardia emigrarían huyendo del nuevo orden en Europa –que se leería como una *vuelta al orden*– y se quedarían allí tratando de reconstruir otro sueño que, en los 40, sería muy diferente del antiguo sueño de las primeras décadas de siglo.¹⁰⁴

¹⁰² Su cartel de 1928, *La mano de los cinco dedos*, crea el símbolo comunista del puño alzado.

¹⁰³ Lionel Richard, *op. cit.*, p. 250.

¹⁰⁴ Estrella de Diego, *op. cit.*, p. 80.

El campo de las artes plásticas define un perfil similar al de otros totalitarismos de la Europa de comienzos de siglo, como ha señalado Estrella de Diego, en tanto que en Alemania

...los cambios se inscriben en propuestas semejantes a las soviéticas – vuelta al realismo, pintura conmemorativa, escultura monumental figurativa, canto a las hazañas del partido...– con las diferencias lógicas de cada posición. Si Rusia canta al trabajador a través de las aburridas pinturas laudatorias de Samokhavalov, como *Una manifestación deportiva en Kirov* (1935, Museo Estatal de San Petersburgo [fig. 115]) –de afinidades con ciertos planos de las películas de Riefenstahl–, los artistas de Hitler ponen a trabajar a su más refinada doble moral para hablar de sexo sin hacerlo patente.

De ello es índice la

...curiosa iconografía popularizada durante esos años en la cual se presenta repetidamente el cuerpo femenino en poses más o menos eróticas, si bien escondido bajo desconcertantes títulos o referencias mitológicas que dan credibilidad a las insinuantes pinturas. *Verano* de Hempfing, en la que una mujer se representa con la blusa a medio abrochar, o *Venus y Adonis* de Arthur Kampf (1939, Propiedad de la República de Alemania [fig. 66]), así como las numerosísimas versiones del tema de Leda, podrían ser algunos ejemplos clarificadores.¹⁰⁵

Efectivamente, el clasicismo más ortodoxo revive en los pintores y escultores alemanes afines al régimen hitleriano. La oposición feroz a la vanguardia, considerada el “arte degenerado”, se manifiesta en la conocida exposición *Entartete Kunst*, celebrada en la Casa del Arte Alemán de Múnich en 1937, edificio del arquitecto Troost, exponente, por otro lado, de neoclasicismo contemporáneo, como veremos. La exposición se complementa con el desfile de julio de ese año, que quiere poner de manifiesto cuál es el verdadero arte alemán. Las raíces clasicistas afloran en la gran águila dorada o en la monumental cabeza de Minerva que se pueden observar en las fotografías y grabaciones conservadas. Los “artistas degenerados”, entre los que se cuentan grandes figuras como Max Beckmann, Paul Klee, Marc Chagall, Edvard Munch, Max Ernst, Emil Nolde, Vasili Kandinski o Max Pechstein, reflejan un concepto deformado de la figura que debe combatirse precisamente con una vuelta a la figuración más clasicista; otros artistas considerados degenerados, como Otto Dix y George Grosz, figurativos y muy alejados de cualquier abstracción, son también “peligrosos”. En palabras de Estrella de Diego,

...la vanguardia acababa por ser una amenaza que iba más allá de las formas: ésa era su virtud y ése el peligro que los regímenes totalitarios detectaron muy tempranamente, porque si las abstracciones y los experimentos dadaístas representaban la amenaza evidente, la vuelta a la figuración no bastaba como antídoto.¹⁰⁶

El antídoto sería la vuelta a la temática mitológica de la Antigüedad grecolatina, alejada de cualquier posible crítica social o política, así como

¹⁰⁵ Estrella de Diego, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰⁶ Estrella de Diego, *op. cit.*, p. 75.

la revitalización de los temas “tradicionales” germanos (la exaltación de la vida campestre) y de la pintura de tema bélico triunfal. Esa vuelta a la mitología incluye una temprana *Escena mitológica* (c. 1900)¹⁰⁷, el citado *Venus y Adonis* (1939, fig. 66) y *Pan* (1923) del pintor Arthur Kampf (1864-1950), uno de los representantes de ese neoclasicismo pictórico severo que toma la figura humana en su representación más clásica. Otro pintor ligado al régimen nazi que exalta temáticas y formas clasicistas es Adolf Ziegler (1892-1959), considerado el pintor favorito de Hitler. De hecho, su tríptico *Los cuatro elementos* (1937, fig. 67) decoraba una de las salas del *Führer* en su residencia de Múnich; otras obras de exaltado clasicismo son sus dos versiones de *El juicio de París* (reproducimos una de ellas, fig. 68) o su *Terpsícore*, claros ejemplos de lo que se suponen los valores del arte no degenerado. A estos nombres podemos añadir el de Sepp Hilz (1906-1967) y su *Venus campesina* (1939, fig. 69), ejemplo de composición intimista en que la supuesta campesina ostenta un perfecto cuerpo de diosa griega. Ivo Saliger (1894-1987) es uno de los pintores con mayor interés por la temática mitológica: *Tres Gracias* (fig. 70), *El juicio de París* (fig. 71), *El baño de Diana*, *El descanso de Diana...* La nómina de pintores y obras puede extenderse fácilmente: Friedrich Stahl (1863-1940), *Eros triunfante*; Ernst Liebermann (1869-1960), *Náyade en la fuente*, *Al lado del agua* (fig. 72); Alexander Rothaug (1870-1946), *Dido abandonada* (fig. 73); Oskar Graf (1870-1955), *Afroditas*; Raffael Schuster-Woldan (1870-1951), *Marte y Venus*; Karl Truppe (1887-1959), *Baco y Ariadna*; Richard Klein (1890-1967), *Venus y Adonis*. Un ejemplo de pintura bélica y temática clásica lo tenemos en Werner Peiner (1897-1984), *Batalla del bosque de Teutoburgo, 9 d. C.* (fig. 74), cuadro que recrea la batalla entre la alianza de tribus germanas comandadas por Arminio y las legiones de Publio Quintilio Varo, resuelta con victoria para los germanos¹⁰⁸. No queremos cerrar este apartado sin citar al menos a dos de los pintores “oficiales” del III Reich: Conrad Hommel (1883-1971) y Adolf Wissel (1894-1973).

Al igual que esta pintura neoclasicista alemana, la escultura producida en época nazi se caracteriza por el culto al cuerpo al modo de la estatuaria grecorromana. Los escultores más destacados son Josef Thorak (1889-1952) y Arno Breker (1900-1991), dos de los encargados, además, de decorar la arquitectura monumental del régimen. De Thorak destaca el grupo para un *Juicio de París*, con las cuatro figuras participantes exentas y distribuidas a lo largo de una amplia circunferencia. Temática clásica asimismo presenta *Leda con el cisne*, aunque obras como las esculturas monumentales para Nürnberg de 1937 y el *Monumento al trabajo* de 1938 (fig. 75), si no contienen la temática clasicista explícitamente, formalmente son un remedo de la producción de raíz grecolatina clásica. *Siegesgöttin* (1938, fig. 76) y las obras para el Estadio Olímpico de Berlín, así como para la Exposición Universal de París celebran igualmente la vuelta al mundo clásico. Arno

¹⁰⁷ Nos resulta difícil señalar la localización de las obras de arte nazi, pues en muchos casos las referencias proceden de catálogos y libros de historia del arte que no consignan ese dato; páginas web de tendencia fascista o nazi reproducen multitud de obras, aunque no se acompañan de los datos pertinentes.

¹⁰⁸ De esta batalla dan noticia Estrabón, *Geografía*, libro 7, 1, 4; Veleyo Patérculo *Historia romana*, 2, 117-120; Tácito, *Anales* 1:3, 1:10, 1:43, 1:55-71, 2:7, 2:41, 2:45; Suetonio, *Augusto* 23, *Tiberio* 17-18; Floro, *Epítome de Tito Livio* 2:30; Dión Casio, *Historia romana*, 56:18-24.

Breker, por su parte, considerado el Miguel Ángel del siglo XX, es, junto con el arquitecto Albert Speer, seguramente el artista que mayor alcance otorgó a los valores plásticos heredados directamente del arte grecorromano. La nómina de sus trabajos con tema clásico es apabullante, así como las obras que en mayor o menor medida retoman posturas, poses y gestos de la Grecia y la Roma antiguas: *Prometeo* (1935, fig. 77), *Decatleta*, *El Vencedor* y *Dionisos* para el Estadio Olímpico de Berlín (1936), otro *Prometeo* (1937, fig. 78), el *Hombre con espada* (1938, fig. 79), los relieves *El Genio* y *El luchador* para la Nueva Cancillería de Berlín (1939), *Camaradas* (1940), el relieve *Apolo y Dafne* (1940, fig. 80), *Psyche* (1941, fig. 81), *Eos* (1942), *Flora* (1943, fig. 82), un *Torso de Apolo* (1944, fig. 83) *Orfeo y Eurídice* (1944, fig. 84), *Diana con el venablo* (c. 1955), la medalla *Pax* (1955, fig. 85), *Palas Atenea* para el gimnasio Wilhelm-Dörpfeld en Wuppertal (1957, fig. 86), *Diálogo de muchachas* (1978, fig. 87), la litografía *Amor y Apolo* (1990, fig. 88) –con las palabras *Amor vincit omnia*–, así como una *Joven Diana* (fig. 89), un relieve de la misma diosa (fig. 90) y otro del *Juicio de Paris* (fig. 91). Otros escultores del ámbito alemán participan de esta recuperación clasicista. Tal vez el caso más conocido es el de Adolf Wamper (1901-1977), escultor del *Genio de la Victoria* (1940, fig. 92).

Otros artistas pertenecen a generaciones anteriores, pero realizan obras clasicistas de cierta importancia precisamente durante el periodo nazi, momento en que su arte podía verse favorecido por la contraposición evidente a la vanguardia. Entre estos escultores figurarían Fritz Klimsch (1870-1960) con *Anadyomene* y *Galatea*; Georg Kolbe (1877-1947) con su *Flora* y todas sus esculturas de los años treinta que ensalzan el cuerpo perfecto ario, basado en las formas clasicistas de la Antigüedad; Jakob Wilhelm Fehrle (1884-1974) con *Diana*, *Venus* y las *Tres Gracias*; Karl Albiker (1878-1961) con la *Palas Atenea* de 1936 para la Universidad de Heidelberg y la *Hygieia* (1929-1931, fig. 93) para el *Deutsche Hygiene-Museum* de Dresde; Ottmar Obermaier (1883-1958) con su *Meister im Wurf*. Más cercanos cronológicamente a los artistas de la vanguardia del XX, pero alejados en cuanto a planteamientos estéticos, se encuentran Paul Scheurle (1892-1952) con cuatro obras, a cuál más clasicista: *Amazona*, *Fortuna*, *Gea* y *Náyade*; Fritz Koelle (1895-1953) aporta una *Venus* (1913-1914, fig. 94) y Ernst Reiss-Schmidt (1902-1987) una *Olimpia*. Emblemático es el caso de Willy Meller (1887-1974) y su *Portador de la antorcha* (fig. 95), obra básica de la imaginería nazi que resume tanto el ideal de clasicismo grecorromano como la cosmovisión de la liberación por el fuego, símbolo tanto de conocimiento (y aquí es evidente el paralelismo con la figura de Prometeo llevando el fuego, la sabiduría, a los hombres; el partido nazi llevaría igualmente su “verdad” a los hombres) como de destrucción purificadora¹⁰⁹.

En lo que toca a la arquitectura, la crítica ha señalado unas bases concretas para el *revival* clasicista de la Alemania nazi, tales como el “abstracto mito clasicista” del momento y una formación técnica de gran

¹⁰⁹ Cf. el sumamente útil libro de Rosa Sala Rose, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, Barcelona, Quaderns Crema, 2003 (“El acantilado”, 82), entradas “degenerado”, pp. 93-100, “antorcha”, pp. 45-50, o “fuego”, pp. 151-155.

nivel ¹¹⁰ que favorece el diseño de obras monumentales y complejos conjuntos arquitectónicos y urbanísticos. Otro factor de no menor importancia es la veneración desmesurada por parte de los arquitectos del III *Reich* de sus antecesores decimonónicos del llamado “estilo prusiano”, claramente neoclasicistas. La lista la encabezan Friedrich Gilly (1772-1800), Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) y su “Rundbogenstil”. A estos dos arquitectos se unen Leo von Klenze (1784-1864) y Gottfried Semper (1803-1879), de vocación neorrenacentista. A la potente influencia de estos arquitectos neoclásicos del XIX se unen dos factores heredados posteriormente por la ideología nazi: por un lado el conservadurismo de tendencia nacionalista que rechaza el empleo de los nuevos materiales, como el hierro y el hormigón, ya en la segunda mitad del XIX. Pero tal rechazo continúa hasta las obras de Peter Behrens antes de la Primera Guerra Mundial y alcanza con fuerza a la arquitectura nazi, como veremos. Otro factor es el gigantismo y el monumentalismo propio de toda la arquitectura desde la época del káiser Guillermo II, que Hitler hará igualmente suyo. Ambos factores ya estaban presentes en ciertos arquitectos activos en los primeros años de siglo que volverán a la escena para el engrandecimiento de la ciudad de Berlín durante la etapa nazi: Fritz Schumacher (1869-1947), Wilhelm Kries (1873-1955), German Bestelmeyer (1874-1942) o Paul Bonatz (1877-1956)¹¹¹. Aunque serán principalmente Paul Ludwig Troost (1878-1934) y Berthold Konrad Hermann Albert Speer, conocido simplemente como Albert Speer (1905-1981), hijo, nieto y padre de arquitectos. El estudioso Robert Taylor perfila claramente los contornos de las influencias y los resultados de la aplicación neoclásica a la arquitectura nazi:

El neoclasicismo del siglo XVIII, y en particular la revitalización de lo griego, fue mucho mejor recibido en la literatura de este periodo. Los escritores elogiaron a von Knobelsdorff [1699-1753], a Langhans [1732-1808], a von Klenze y especialmente a Gilly y a Schinkel, todos arquitectos alemanes del XVIII y primer XIX. Hitler eligió a Speer y a Troost, clasicista decimonónico, y, en consecuencia, una forma de clasicismo (estrictamente hablando, estilo “dórico”) para expresar las necesidades representativas del Tercer Reich en monumentales edificios “de comunidad”. No es casual que la Casa del Arte Alemán construida en Múnich en 1935 se parezca al Antiguo Museo de Schinkel en Berlín (1828). Los modernos neoclasicistas alemanes necesitaban recordar este periodo, quizá el único periodo en que los arquitectos alemanes (y en particular prusianos) lograron mayor fama que otros europeos en este campo. Alabar estilos griegos también convenía a los aspectos raciales de la ideología –los griegos como “arios”–, y los aspectos del nacionalismo –Prusia como el líder de Alemania.¹¹²

¹¹⁰ *Classicismo. Classicismi...*, p. 8.

¹¹¹ Cf. Luis Jesús Arizmendi Barnés, *Albert Speer. Arquitecto de Hitler. Una arquitectura destruida*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA), 1978, pp. 17 y ss.; Taylor, *op. cit.*, p. 59.

¹¹² Taylor, *op. cit.*, pp. 99-100: “Eighteenth-century neo-classicism, and particularly the Greek revival, were much better received in the literature of this period. Writers lauded von Knobelsdorff [1699-1753], Langhans [1732-1808], von Klenze and specially Gilly and Schinkel, all German architects of the eighteenth and early nineteenth centuries. Hitler selected Speer and Troost, twentieth-century classicist, and consequently a form of classicism (strictly speaking «Doric» style) to express the representative needs of the Third Reich in monumental «community» buildings. It is not accidental that the House of German Art building in Munich in 1935 resembles the Old Museum by Schinkel in Berlin (1828). The modern German neo-classicists wanted to recall this period, perhaps the only period when German (and particularly Prussian) architects achieved as much fame as others Europeans in this field. Praise for Greek

Taylor señala la que será una de las constantes de la arquitectura nazi: la reafirmación de los orígenes “arios”, “nórdicos”, de la civilización griega, de la cual los germanos se considerarían herederos¹¹³. Las tesis expuestas por el colaborador de Hitler y arquitecto Alfred Rosenberg (1893-1946) en *El mito del siglo XX (Der Mythos des 20. Jahrhunderts)*, publicado en 1930, influyen poderosamente tanto en el propio Hitler como en los analistas posteriores del fenómeno nazi. Para Rosenberg, el pueblo griego era el resultado de la emigración de los ancestros nórdicos desde el valle del Danubio, aportando a la Grecia antigua sus esquemas básicos de construcción, luego elevados a la máxima perfección en la arquitectura religiosa griega¹¹⁴. Luis Arizmendi comenta al respecto:

Las plantas rectilíneas y las formas de sus templos expresaban el sentimiento nórdico del espacio y las similitudes formales obedecían a los nexos entre formas y voluntad. Rosenberg justificaba sus argumentos con criterios de erudito, lo cual sin duda alguna era, y mostraba, por ejemplo, cómo las casas de piedra del Brandeburgo prehistórico tenían las mismas características que los edificios griegos. La misma raza generaba el mismo medio ambiente.¹¹⁵

styles also suited the racial aspects of the ideology –the Greeks as «Aryans», and the nationalist aspects – Prussia as the leader of Germany.”

¹¹³ Taylor incide repetidamente en esta idea: cf. *op. cit.*, pp. 90, 110, 166. También hace referencia a la relación arios-griegos-germanos Barbara Miller-Lane, *Architecture and Politics in Germany, 1918-1945*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1968 (manejamos la edición italiana *Architettura e politica in Germania 1918-1945*, Roma, Officina Edizioni, 1973, pp. 159 y 245). Para un resumen de la cuestión, véase la entrada “ario” en el diccionario de Sala Rose, *op. cit.*, pp. 50-64. Arizmendi analiza tanto la idea nazi referente a los arios, los griegos y los germanos como la función simbólica del bosque y el roble en los proyectos nazis y su relación con la simbología griega del roble asociado a Zeus. La herencia egipcia entra en juego también en la monumentalidad y la megalomanía nazi; cf. Arizmendi, *op. cit.*, pp. 93-94.

¹¹⁴ Cf. Taylor, *op. cit.*, p. 57: “Rosenberg’s concept of racial affinity between the ancient Greeks and the Germans affirmed what Hitler had apparently learned from Moeller van den Bruck and others. Both Greeks and the Germans had a deep consciousness of their «Nordic» racial roots, said Rosenberg. The ancient Greeks, in fact, were «brothers of the Germans who came to maturity earlier». Proof of the link between the two groups was found in the types of houses they built. The «Nordic» ancestors of the ancient Greeks migrated from the valley of the Danube, bringing with them a post-and-lintel type of construction and a rectilinear ground plan. The Greeks later brought this form to perfection in their stone temples, an «expression of their racial awareness» and a «protest against Asia». The form of the temple expressed also the «Nordic» sense of space (*Raum*). Although the patriarchal Germanic tribes migrated to Italy, too, their sense of form did not blossom as freely there, because a struggle developed between the post-lintel construction and the Etruscan round-arch form. The latter form, which, according to Rosenberg, was «un-Aryan» and belonged to the matriarchal society of the Etruscans, unfortunately triumphed in Italy and reappeared later in the central (or circular) type of church plan (versus the basilica, or rectilinear plan). These architectural forms, the circular plan and the round arch, had always been foreign to the Germans, said Rosenberg”.

¹¹⁵ Arizmendi, *op. cit.*, p. 49. Taylor, *op. cit.*, p. 224, abunda en lo mismo: “The one idea which united two apparently disparate streams of thought on architecture, the *völkisch* and the neo-classical, was the belief that both streams had «Aryan» blood roots in ancient Greece. Thus it was argued that German farm buildings were related in form to the temples of ancient Greece, the ground plans of some row houses in the bronze-age village of Buch, near Berlin, being similar to buildings in Troy, Mycenae, and Olympia.” Habla también de Rosenberg y su influencia en Hitler y en sus programas arquitectónicos en p. 37 y especialmente en pp. 55 y ss.

Otro arquitecto nazi como Alexander von Senger avala la creencia entre los intelectuales del nazismo del origen ario de los antiguos griegos, a través algunos artículos de 1930¹¹⁶.

Tal vez el centro más importante de la teoría desarrollada en estos años por los ideólogos nazis era la de que “la invasión doria que conquistó Grecia era de origen germánico, y por ello se les consideraba (a los dorios) como remotos antepasados”¹¹⁷. Por esta razón no asombra en absoluto la repetición en la arquitectura diseñada durante estos años de gobierno nazi de patrones compositivos basados primariamente en el orden dórico griego. El orden dórico severo, por otro lado, era el preferido en las grandes construcciones estatales estadounidenses del primer cuarto de siglo, con edificios tan representativos como el *Lincoln Memorial* del arquitecto Henry Bacon, inaugurado en 1922. En todo caso, el problema acerca de cuál era la característica que realmente confería a un estilo la propiedad de “germano” enfrentaba a neoclasicistas y vanguardistas, problema que se aleja en exceso de los ámbitos de nuestro estudio¹¹⁸. Simplemente señalaremos el caso de Walter Gropius, el promotor de la *Bauhaus*, que en una carta a Eugen Hönig de 1934 ensaya una teoría de la fusión entre lo gótico y lo clásico en la nueva arquitectura vanguardista¹¹⁹.

Hitler se siente profundamente conmovido por la idea de relación entre griegos y germanos, como deja ver en sus propias palabras¹²⁰. Aunque el dictador no visitó Atenas, sabemos de su admiración por el Partenón; sí nos consta que en 1938 visitó Roma, ciudad que le impresiona grandemente por su monumentalidad: el Panteón, el Coliseo, las Termas de Caracalla...¹²¹. Será posiblemente el arquitecto Wilhelm Kreis quien con mayor convicción aúne en una misma obra la herencia germánica con la herencia griega¹²². Pero antes de ello, en la Alemania de principios de siglo Hitler lamenta la falta de una arquitectura monumental como la existente en la Antigüedad, e interpreta esa falta como deterioro cultural. Por ello, una vez en el poder desea transformar la ciudad de Berlín en una capital comparable a la Roma imperial, con edificios heroicos de tamaño monumental y de estilo neoclásico a fin de reproducir el espíritu griego¹²³. Para la ideología nazi, la

¹¹⁶ Miller-Lane, *op. cit.*, p. 159.

¹¹⁷ Arizmendi, *op. cit.*, p. 105.

¹¹⁸ Cf. Taylor, *op. cit.*, p. 110.

¹¹⁹ Miller-Lane, *op. cit.*, pp. 225-226.

¹²⁰ Recogemos la traducción inglesa que reproduce Taylor, *op. cit.*, p. 39, tomada de Hiler, *Die deutsche Kunst*, p. 11 (1 de septiembre de 1933): “it is...no wonder that each politically heroic age in its art immediately seeks bridges to a not less heroic past. The Greeks and the Romans suddenly become very near, because all their roots lie in a founding race, and therefore, the immortal accomplishments of the ancient peoples have an attractive influence on their racially related descendants. Therefore, since it is better to imitate something good, than to produce something new but bad, the surviving intuitive creations of these peoples can today doubtless fulfill their educative and leading mission through style.”

¹²¹ Cf. Taylor, *op. cit.*, pp. 38-40.

¹²² Cf. Taylor, *op. cit.*, p. 189: “One man who came in for special praise in this period was Wilhelm Kreis, an architect who had been designing monuments before 1914 and who received many commissions in the Third Reich. He had produced over fifty Bismarck monumets (usually massive columns), as well as monuments to legendary *Volk* heroes like Siegfried. A patriot who believed he was serving his people, Kreis took much of his inspiration from the same sources as the *völkisch* movement. Believing that both Germanic and Greek culture derived from identical roots, he mixed Teutonic and classical motifs in his monuments. His works express a militancy and solidity, which was supposed to symbolize the desired national identity of Germans”.

¹²³ Cf. Miller-Lane, *op. cit.*, pp. 173-174 y 245-246; Taylor, *op. cit.*, pp. 46 y 48; Arizmendi, *op. cit.*, p. 47.

grandeza del pueblo se expresa a través de la arquitectura: así la grandeza del pueblo griego se traduce en el Partenón de la Acrópolis de Atenas. El propósito de Hitler será immortalizar los logros de la ideología nazi por medio de una arquitectura monumental de raíz grecorromana¹²⁴. “La palabra en piedra” es el aserto hitleriano que mejor resume el afán propagandístico y político de toda la obra edilicia proyectada o levantada durante los doce años en que el partido nazi ostentó el poder¹²⁵. No hay duda de la importancia de la arquitectura en la ideología nazi como vehículo de unión del pueblo, de dominio sobre las masas y de demostración de la buena salud de la raza. En este contexto se inscribe la elección del clasicismo como el estilo determinante, siempre atendiendo al contexto vanguardista en que se desarrolla esta arquitectura, como muy bien apunta Taylor:

Todos solían hablar de la importancia para los alemanes de su comunidad racial, y para el mundo del poder de la raza. La arquitectura didáctica, por tanto, desempeñó el importante papel de proclamar la ideología nacionalsocialista. Existen motivos recurrentes que, mediante grandes estructuras representativas, caracterizan la arquitectura del Tercer Reich. Esos edificios tienen columnatas neoclásicas (de columnas o, más a menudo, pilares), pórticos severos, líneas horizontales y una apariencia rectilínea enfatizada por pesadas cornisas y filas de ventanas de marco grueso. La elaboración tradicional de columnas con basas o capiteles se simplificó y se acentuó la calidad de la piedra misma. Ambas tendencias sugieren que los arquitectos “nazis” eran conscientes del esfuerzo de la vanguardia por la simplificación y por la acentuación de la textura de los materiales edilicios. Eran habituales los balcones del *Führer* para los discursos. En general, un pesado neoclasicismo era la característica más obvia del estilo monumental del Tercer Reich.¹²⁶

¹²⁴ Cf. Taylor, *op. cit.*, p. 30: “The designer of the Parthenon (447-432 B.C.) expressed the noblest thoughts of the ancient Athenians; Hitler hoped that providence would grant the Germans a similar great master «who...shall immortalize [our ideals] in stone»”. En p. 34: “Hitler believed that the Colosseum (A.D. 72-80), St. Peter’s basilica (1503-1667), and the castle of San Angelo in Rome (136-139 A.D.) were the «product of a collective effort». [...] In short, to Hitler, any structure which was imposing and had some governmental function was community architecture. Hitler’s architecture would not take the form of hospitals, public housing, or *völkisch* cottages, but of monumental edifices which symbolized «that common mental attitude, that common view of life, which govern the present age».”

¹²⁵ La expresión “la palabra en piedra” (“Das Wort aus Stein”) corresponde a un discurso de Hitler del 22 de enero de 1938, en ocasión de la Exposición de Arquitectura y Artes Decorativas celebrada en Múnich; cf. Taylor, *op. cit.*, p. 14. *Das Wort aus Stein* es también el título de una película-documental de 19 minutos acerca de la arquitectura alemana nazi, realizada en 1939 por Kurt Rupli; cf. Sandro Scarroccchia, *op. cit.*, pp. 268-269.

¹²⁶ Taylor, *op. cit.*, pp. 12-13: “All were to speak of the importance to the German of his racial community, and to the world of the power of the race. This didactic architecture, then, had an important role to play in proclaiming the National Socialist ideology. There are recurrent motifs which, in large representative structures, characterize architecture of the Third Reich. These buildings have neo-classical colonnades (of columns or, more often, pillars), severe porticoes, horizontal lines and a rectilinear appearance emphasized by heavy cornices and rows of thickly-framed windows. The traditional elaboration of columns with bases or capitals was simplified and the quality of the stone itself was stressed. Both these trends suggest that the «Nazi» architects were aware of the *avant-garde* drive for simplicity and for stress on the texture of building materials. *Führer* balconies for speech making are common. In general, a heavy neo-classicism was the most obvious characteristic of the monumental style of the Third Reich”. Arizmendi, *op. cit.*, pp. 73-74, comenta también la importancia simbólica de la arquitectura nazi y cómo Albert Speer entendió exactamente cuál era el tipo de construcciones que debía proyectar. La relación entre poder y arquitectura la analiza Deyan Sudjic, *La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*, Barcelona, Ariel, 2007 (=2005). Los primeros capítulos se centran en los casos de las dictaduras de Hitler, Stalin y Mussolini. Acerca del estilo neoclasicista que finalmente tomó la arquitectura nazi, Sudjic (p. 32) afirma que “Hitler no sabía cómo debía ser un edificio nazi, en el sentido

En este juego de simbolismos, se han señalado la columna y el obelisco, descendientes ambos del menhir, como los elementos arquitectónicos visibles y más rápidamente reconocibles del estilo, aparte de su origen sagrado que confiere a su uso otra cualidad metafísica más¹²⁷. Si la tradición grecorromana se materializa en la columna, el obelisco realza la similitud de gran parte de las construcciones y ceremonias nazis con el antiguo Egipto de los faraones, otro ejemplo de megalomanía y de arquitectura monumental¹²⁸.

El renacer del clasicismo trajo consigo el rechazo de los nuevos materiales que desde mediados del siglo XIX revolucionaban la arquitectura: el hierro y el hormigón. Una de las finalidades primordiales de la arquitectura nazi era su pervivencia durante siglos, como sus modelos grecorromanos y egipcios. Es posible que en el pensamiento de todos estos artistas se encuentre el mismo aliento de la oda III, 30 de Horacio, que exalta la cualidad imperecedora de la obra realizada –en su caso, la poesía– y, por ende, del propio poeta:

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius [...]
Non omnis moriar, multaque pars mei
vitabit Libitinam.¹²⁹

Los artistas nazis recogen este ideario, tan querido, en definitiva, a la propia arquitectura romana, para elevar a la categoría de imperecederos los monumentos del III *Reich*. Por ello mismo, no sorprende que sea la piedra, el sillar de piedra, el material primordial del que se valgan los arquitectos alemanes del nazismo¹³⁰. Arizmendi señala tres puntos comunes al ideario alemán:

El conservadurismo, la monumentalidad, la perdurabilidad, forman tres premisas que se insertarán, como diría Jung, en el inconsciente colectivo germano.¹³¹

Efectivamente, en lo que se refiere a la arquitectura pública, desde la unificación alemana del siglo XIX la nota predominante había sido el monumentalismo. Los movimientos de vanguardia dan una tregua a este sentido grandioso y colosalista de la arquitectura, limpio ya de tradicionalismos –a pesar del intento de Gropius de explicar la arquitectura de vanguardia alemana como síntesis de lo gótico y lo clásico, como

de cómo una estructura debía expresar una ideología clara, pero en realidad tampoco es necesario dar una definición precisa de una ideología arquitectónica coherente. Un dictador debe tener el poder y la autoridad para poder decir que la arquitectura del régimen debe ser lo que a él le parezca oportuno”.

¹²⁷ Arizmendi, *op. cit.*, p. 77.

¹²⁸ Arizmendi constata este vínculo entre la Alemania nazi y el Egipto faraónico (los templos de Karnak y Luxor, especialmente) en repetidas ocasiones; cf. *op. cit.*, pp. 94, 135, 145, 148, 155.

¹²⁹ Citamos la traducción por el volumen Horacio, *Epodos y odas*, traducción, introducción y notas de Vicente Cristóbal López, Madrid, Alianza Editorial, 1985: “He levantado un monumento más perenne que el bronce y más alto que la regia construcción de las pirámides [...]. No moriré por completo y mucha parte de mí se librará de Libitina”.

¹³⁰ Cf. Arizmendi, *op. cit.*, pp. 47-48, 92, 106, 166-167.

¹³¹ Arizmendi, *op. cit.*, p. 31.

apuntábamos más arriba. A Gropius se unen los nombres de Eric Mendelsohn, Bruno Taut o Ludwig Mies van der Rohe como representantes en primera línea de una vanguardia que será atacada duramente por los nazis. Arquitectos como Konrad Nonn, Schultze-Naumburg o Hans Gunther, con una clara visión racista, son de la opinión de que distanciarse del “estilo alemán” supone un grave error. Emil Hogg, por su parte, pretende desarrollar un “estilo nacional”. La *Siemensstadt* de Berlín, conjunto de viviendas diseñadas en 1929 por Walter Gropius, recibe de parte de los nazis la despectiva apelación de “estilo prisión”, en parte por la dura angulosidad de las líneas, reforzada por la falta de decoración y ornamentación, por otro lado características propias del funcionalismo esperable en ese arquitecto¹³². Hitler, no obstante, alega que el neoclasicismo monumental es más práctico en ciertas circunstancias¹³³. Conocidas son las aficiones artísticas del dictador, que en un principio aspiraba a pintor; por otro lado, se conservan numerosos bocetos suyos de proyectos arquitectónicos, en los que anida el neoclasicismo monumental acostumbrado. Admirador en un primer momento del Neorrenacimiento y el Neobarroco, finalmente sus gustos se orientan hacia el neoclasicismo más simple, si bien monumental¹³⁴. Pero Hitler encuentra los arquitectos perfectos para hacer realidad sus ideas de grandeza y monumentalidad arquitectónicas. La línea artística que se puede trazar entre Heinrich Tessenow, Paul Ludwig Troost y Albert Speer recorre la historia del monumentalismo neoclasicista de la Alemania de la primera mitad del siglo XX. Si a estos tres nombres sumamos el de Hermann Giesler (1898-1987) y el del arquitecto e ideólogo nazi Alfred Rosenberg, completamos el cuadro de lo que podríamos llamar “los arquitectos de Hitler”, a los que se sumaría otro de los hombres fuertes del *Führer*: el ingeniero Fritz Todt (1891-1942). Rosenberg pretende en un principio activar una arquitectura predominantemente nazi a través de la *Kampfbund*, fundada en 1928, aunque finalmente, una vez Hitler en el poder, será Albert Speer el que obtenga los favores del dictador, a instancias de Goebbels¹³⁵. Albert Speer es alumno directo de Heinrich Tessenow, señalado neoclasicista¹³⁶. Pero en los primeros momentos del gobierno nazi, el arquitecto más representativo es Paul Ludwig Troost.

Troost representa el modelo perfecto de arquitecto monumental que precisaba el régimen nazi, iniciador del “estilo Hitler”, al decir de su

¹³² Cf. Arizmendi, *op. cit.*, p. 61; Taylor, *op. cit.*, p. 110. El ataque nazi a la vanguardia se extendía a todos los ámbitos creativos, como vimos más arriba. En palabras de Estrella de Diego, *op. cit.*, p. 75, “la vanguardia acababa por ser una amenaza que iba más allá de las formas: ésta era su virtud y ése el peligro que los regímenes totalitarios detectaron muy tempranamente, porque si las abstracciones y los experimentos dadaístas representaban la amenaza evidente, la vuelta a la figuración no bastaba como antídoto.” Ejemplos de esto son los pintores Otto Dix y George Grosz, figurativos y muy alejados de cualquier abstracción, pero “peligrosos”.

¹³³ Cf. Taylor, *op. cit.*, p. 44: “For Hitler, a «functional» building would use every means to fulfill the purpose (function) for which it was constructed. In short, if a building’s function were to impress the masses with a patriotic message, then all means or any style that worked could be used. (He believe, of course, that monumental neo-classicism was most practical in these circumstances.)”

¹³⁴ Cf. Taylor, *op. cit.*, capítulo segundo “Adolf Hitler and Architecture”, pp. 15-54; Arizmendi, *op. cit.*, pp. 43-44, reproducciones de bocetos de Hitler en pp. 45-46.

¹³⁵ Más datos pueden verse en Taylor, *op. cit.*, pp. 63-64; Arizmendi, *op. cit.*, pp. 85-86.

¹³⁶ Cf. Taylor, *op. cit.*, p. 116; Arizmendi, *op. cit.*, p. 37.

sucesor Speer¹³⁷. Es clave su actividad desplegada durante 1935 en la ciudad que vio nacer al partido nazi, Múnich. Los edificios encomendados a Troost quedan perfectamente inscritos en la tónica de la urbe alemana, plena del neoclasicismo de Leo von Klenze, uno de los arquitectos venerados por los artistas nazis. La impronta de la *Glyptoteca* (1816-1830, fig. 97) y de la puerta de los Propíleos (1846-1862, fig. 96) del arquitecto neoclásico es clara en la obra de Troost: tanto en la *Casa del Arte Alemán*, iniciada en 1933 (fig. 98), como en los edificios para el *Führer* en la *Königsplatz* finalizados en 1935 (fig. 99), el año siguiente a la muerte del arquitecto.

Llegamos así a la figura fundamental de la arquitectura de la Alemania nazi: Albert Speer. Alumno de Tessenow, miembro del partido nazi desde 1931 y ministro de armamento y construcción desde 1942 hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, pasa 20 años en la prisión de Spandau cumpliendo condena como criminal de guerra hasta 1966. A la formación clásica recibida de primera mano de su maestro y de la tradición familiar (su padre y su abuelo habían sido arquitectos, como también lo es actualmente su hijo) se suman los viajes a Grecia en 1935 y a Italia en 1939. Es llamativo que un arquitecto educado en la Alemania que ve nacer la *Bauhaus* no se interese por la vanguardia ni preste atención a la arquitectura contemporánea italiana, sino a la clásica y a la herencia helena presente en la Magna Grecia. Hemos de señalar el interés confesado por Speer en sus memorias hacia el estilo dórico, con todo lo que de significativo tiene este orden dentro de la cosmovisión nazi, como hemos visto¹³⁸. Pero la existencia de un movimiento neoclasicista a principios de siglo en toda Europa le hace sentirse al arquitecto alemán “parte de este moderno movimiento neoclásico”¹³⁹.

Entre la producción de Speer, destaca la organización de las celebraciones nazis del Primero de Mayo tanto de 1933 como de 1936, las cuales le encumbran como el gran arquitecto del movimiento. Pero el clasicismo de raíz grecolatina se manifiesta en todo su esplendor con el gran proyecto para el Campo de Congresos de Nürnberg de 1934. El complejo monumental, con sus distintos recintos, salas, tribunas y estadios, atravesado todo él por una larga vía, nos recuerda los santuarios de la antigua Grecia, incluido el de Delfos, que Speer admiró en su viaje de mayo del 1935. De todos los edificios planeados, el único actualmente en pie es el *Zeppelinfeld* acabado en 1936 (fig. 100), una colosal tribuna para desarrollar toda la pompa de las grandes celebraciones nazis. No se ocultan los paralelos con el *Altar de Pérgamo*, la obra maestra del arte helenístico precisamente conservado en Berlín y que Speer confiesa haber tomado como inspiración¹⁴⁰, ni con los propíleos de la Acrópolis de Atenas. La cornisa remite al concepto de definición y limitación del espacio superior de la arquitectura griega, mientras que la columnata recuerda a la neoclásica *Casa del Arte Alemán* de Troost, aunque las proporciones alcanzadas por la tribuna de Speer superan ampliamente las del museo de Múnich. Otra edificación del complejo que ha sido puesta en relación con

¹³⁷ Cf. Taylor, *op. cit.*, pp. 67-68.

¹³⁸ Cf. Scarrocchia, *op. cit.*, pp. 163-164.

¹³⁹ Taylor, *op. cit.*, p. 72.

¹⁴⁰ Scarrocchia, *op. cit.*, p. 83.

la arquitectura de la Antigüedad y el Renacimiento es la *Ausstellungsbau* o Sala de Exposiciones, cuya rampa de acceso nos recuerda la subida de las Panateneas hacia la Acrópolis ateniense o la explanada de entrada al Vaticano¹⁴¹.

El Campo de Congresos de Nürnberg era el escenario elegido para levantar el que sería el mayor estadio deportivo construido jamás por el hombre. Con una estructura basada en los circos romanos, y con el referente del Circo Máximo de Roma en primer lugar, el proyecto del *Deutsche Stadion* (fig. 101) presenta la alargada forma de herradura de estadios emblemáticos como el Estadio Panathinaico de Atenas (330 a.C., remodelado en 1895 para los I Juegos Olímpicos de la era moderna). Con todo, el *Deutsche Stadion* superaría ampliamente a todos sus predecesores con una capacidad de 405.000 espectadores. La decoración del estadio se concibió con la base de la sobriedad, dadas las grandes proporciones del edificio, pero destacarían principalmente las esculturas de Josef Thorak, uno de los artistas neoclásicos fundamentales del III *Reich*. A él se le encarga la gran figura femenina que sobresaldría sobre todo el conjunto, situada en el Campo de Marzo. Con una corona de laurel en sus manos, esta escultura sería la mayor construida hasta la fecha, una mole de 60 metros que quiere competir con el Zeus Olímpico de Fidias, con el Coloso de Rodas y con la Estatua de la Libertad. Ni el estadio ni este nuevo coloso llegaron a realizarse.

El año 1937 está marcado por la celebración de la Exposición Universal de París, perfecto termómetro de las tendencias clasicistas de los regímenes totalitarios europeos del momento: los pabellones ruso y alemán, enfrentados uno al otro (fig. 102), trágico e inevitable preludio de lo que sería el enfrentamiento posterior, ofrecen una de las imágenes indelebles de lo que suponen los gobiernos respectivos¹⁴². No hemos de olvidar que desde los años 20 la tendencia arquitectónica historicista y clasicista se impone poco a poco en las exposiciones universales y en los concursos internacionales¹⁴³. En esta exposición parisina, el pabellón italiano de Marcello Piacentini, de carácter ciertamente clasicista, no puede competir con los otros dos señalados. El pabellón ruso de Borís Iofan con la imponente escultura de Vera Mújina es en última instancia fruto asimismo

¹⁴¹ Arizmendi, *op. cit.*, p. 102, habla de la escalera como el elemento tradicional para edificios de este tipo, pero señala a la sustitución por la rampa por motivos prácticos, en un principio. Speer retoma la rampa con una función de subida muy cercana al significado religioso: “En la Acrópolis de Atenas era la Procesión de las Panateneas, que con sus carros difícilmente hubiera podido ascender por una escalera. En San Pedro de Roma era la enorme concurrencia de fieles, que hacía molesta y peligrosa la gran escalinata. En nuestro caso era indudablemente una subordinación a las necesidades de las tropas que desfilaban”.

¹⁴² Cf. De Diego, *op. cit.*, p. 75: “...los países totalitarios, en cada caso por motivos diferentes, querían en primer lugar encerrarse en sí mismos, acabar con el *cosmopolitismo* del que tantas veces se había acusado a la Bauhaus, el que caracteriza a la vanguardia de las primeras décadas que construye la historia a través de los encuentros. En cuanto a los no totalitarios, los que se sitúan en una posición de resistencia frente a la exaltación anterior, tampoco parecían esforzarse mucho en mantener una postura firme y se adaptaban a esa vuelta al orden, en mayor o menor medida, como medio de supervivencia. Al final, los años 30 en Europa son unos años de desencuentros, de huidas, de voces calladas. Si las décadas anteriores habían sido de reacción, en los 30 todo y todos se repliegan en sus pequeños mundos y disimulan, mantienen una farsa en la que «no pasa nada», como probaría de alguna manera esa Exposición Universal del año 37 que en un clima tenso, dividido, anunciando el inicio del caos que trajo la supuesta *vuelta al orden*, se abría bajo los auspicios de la paz y el progreso.”

¹⁴³ Arizmendi, *op. cit.*, p. 126.

del neoclasicismo del arquitecto¹⁴⁴. El pabellón alemán (fig. 103) es obra de Speer y retoma los presupuestos clasicistas al construir una estructura monumental al modo de gran pilar formado por altos pilares de orden dórico, todo ello coronado por un águila portando la esvástica. El edificio tiene la forma de un templo griego, aunque con trazado vertical y rectangular. A los lados de entrada franqueaban el paso sendas esculturas de Josef Thorak, que refuerzan el ideal del cuerpo perfecto y musculoso, en una tradición cercana a la estatuaria griega clásica y helenística, con la musculatura bien marcada. El severo hieratismo de las figuras nos retrotrae a la escultura arcaica griega y a su antecedente directo: la estatuaria egipcia. Por otro lado, los rasgos duros y muy marcados de los rostros enlazan con representaciones contemporáneas y recuerdan a los atletas del *Stadio dei Marmi* del Foro Mussolini en Roma. La confrontación con la escultura rusa situada enfrente es toda una demostración de intereses políticos: la fuerza y salud de la raza aria por un lado y el triunfo del trabajador y el campesino soviéticos por otro. Pero a pesar de las diferencias ideológicas, la arquitectura es índice de un “neoclasicismo simplificado”, en palabras de Robert Taylor¹⁴⁵.

Pero la megalomanía no da tregua y la capital del nuevo imperio requería de una reforma profunda en la que no iba a faltar la arquitectura monumental de proporciones desmesuradas, ni la simbología; ésta se encuentra ya presente en el nombre que recibiría Berlín: Germania. El complejo central de la nueva ciudad estaría construido a través del eje norte-sur de una *Gran Avenida* que conllevaba el derrumbe de parte de los viejos edificios de la ciudad. Hitler tenía proyectado el complejo desde la década anterior (se conservan bocetos suyos de las obras que comentaremos a continuación datados en 1925), y con la subida al poder y la capacidad de Speer contempla la posibilidad de realizar el que sería el edificio más grande jamás construido, si exceptuamos las pirámides de Egipto. En un extremo del eje mencionado, la *Grosse Halle* o *Kuppel Halle* (fig. 104), con el Panteón de Roma como modelo básico, ostentaría una cúpula de proporciones descomunales, coronando un edificio de un volumen 17 veces superior al de la basílica de San Pedro del Vaticano¹⁴⁶. El pórtico principal se abriría con columnas pareadas de 40 metros de altura; a sus lados, sendas estatuas de tema clásico: Atlas y la Madre Tierra sosteniendo la cúpula celeste y el globo terráqueo, respectivamente. Al otro extremo del eje, se levantaría un *Arco del Triunfo* (fig. 105) igualmente desproporcionado respecto a otros ejemplos de los que toma modelo, como el *Arco del Triunfo* parisino o el *Arco de Jano* en Roma. Junto a la *Grosse Halle* se encontraría el edificio de la cancillería definitiva (fig. 106), que sería el lugar de residencia y actuación del *Führer*. De nuevo, las proporciones de este vasto complejo sólo tienen parangón con obras de la Roma Imperial, en este caso con la *Domus Aurea* de Nerón. Aunque durante

¹⁴⁴ No hemos de olvidar su formación académica en el *Regio Istituto Superiore di Belle Arti* de Roma, en donde se graduó en 1916.

¹⁴⁵ Cf. Taylor, *op. cit.*, p. 150: “Although the sculpture on each was radically different, and although the Soviet building had less rigidly vertical lines and a more fluid appearance, in fact, photographs show no basic difference between the simplified neo-classicism of both structures”.

¹⁴⁶ Un sorprendente heredero de este proyecto, en cierta medida, es el del Paraninfo de la Ciudad Universitaria de Madrid ideado en 1943 por el arquitecto Modesto López Otero, como veremos en su momento.

la guerra habían comenzado las obras de demolición de los viejos inmuebles de la zona, ninguno de estos grandes edificios llegó a construirse.

En tanto, Hitler le había encargado a Speer antes de la guerra la erección de una *Nueva Cancillería* que sustituyera a la utilizada desde tiempos de Bismarck. El edificio se inauguró el 9 de enero de 1939, tras menos de un año de proyección y obras. Con este encargo Speer logró concluir uno de los proyectos mayores encargados por Hitler, aunque por desgracia el complejo fue destruido durante la Segunda Guerra Mundial. Con todo, no hay que olvidar que esta nueva cancillería era solamente un paso intermedio hasta que estuviera disponible el palacio-residencia del *Führer*. La nueva cancillería de la *Voss Strasse* resume en proporciones moderadas el ideario clasicista que desprende la producción arquitectónica nazi de carácter oficial. El pórtico se abre con cuatro pilares de un orden dórico rematado por un tímpano rectangular decorado con un águila (fig. 107)¹⁴⁷. Según Arizmendi, con esta “variación del dórico griego primitivo”, estaríamos ante un claro homenaje al arquitecto neoclásico Schinkel¹⁴⁸. El pórtico que da al jardín, en cambio, es heredero de las grandes columnas de los templos egipcios, concretamente de los capiteles acanalados del templo de Karnak. En el patio rectangular situado tras la *Wilhelmplatz*, de nuevo retornamos a un escenario grecolatino con el orden toscano de su columnata. El complejo, de función puramente política, acude a la monumentalidad clasicista en un claro mensaje de poder y autoridad, como señala Taylor:

En cuanto a los materiales genuinos y los colores naturales, las alusiones a la era de Pericles, al Renacimiento y al *revival* griego, y en cuanto al franco uso de símbolos, la Cancillería fue la perfecta encarnación del pensamiento “representación” en arquitectura.¹⁴⁹

El simbolismo al que Taylor hace referencia se manifiesta no sólo en las señas propias del partido nazi, como puedan ser banderas, esvásticas o águilas, sino en la decoración artística del edificio, empezando por las esculturas de Josef Thorak y Arno Breker. El grupo escultórico de caballos ante el pórtico del jardín, obra de Thorak, es significativo por el empleo del bronce, el material predilecto en la escultura exenta griega clásica. Arizmendi señala el simbolismo del caballo como el animal que tira del carro del sol en general y del carro de la luna en el frontón del Partenón ateniense¹⁵⁰. La escultura de Arno Breker es deudora también del espíritu griego de representación del cuerpo humano perfecto, de marcada musculatura y rasgos canónicos; así serán las esculturas situadas frente a la puerta del patio rectangular de la *Wilhelmplatz*. La llamada *Sala Redonda* ostentaba sobre las puertas los relieves clasicistas que comentábamos antes de Breker (fig. 108), representaciones de *El Genio* y *El luchador*, como símbolos del partido nazi y del ejército alemán, respectivamente. El tercer artista destacado en la decoración de la *Nueva Cancillería* es Hermann

¹⁴⁷ La simbología del águila en la cosmovisión nazi parte de la idea de altura y poder. Asociada al imperio en la Roma clásica, el símbolo del águila pasa al Sacro Imperio Romano Germánico y es recogido por el III Reich, que se considera heredero de los otros dos imperios pasados. Cf. Sala Rose, *op. cit.*, pp. 39-45.

¹⁴⁸ Arizmendi, *op. cit.*, pp. 140-141.

¹⁴⁹ Taylor, *op. cit.*, p. 140: “As to the genuine materials and natural colors, the allusions to the age of Pericles, the Renaissance, and the Greek Revival, and as to the frank use of symbols, the Chancellery was the perfect embodiment of «representation» thinking on architecture.”

¹⁵⁰ Arizmendi, *op. cit.*, p. 145.

Kaspar, autor de los mosaicos de estilo clásico de la *Sala de Mosaicos* (fig. 109); en ellos se representa el tema del águila, con la simbología ya comentada, portando una antorcha. La antorcha es el símbolo del conocimiento, heredera de la antorcha de Prometeo, con la que el titán llevó el conocimiento a los hombres, según una versión extendida del mito¹⁵¹.

Con esta cancillería se pretende clarificar el mensaje de poderío y superioridad del gobierno alemán, ante el cual los embajadores y visitantes conducidos por los largos y exuberantes pasillos del edificio admirarían las posibilidades de la Alemania nazi. Este mensaje, en fin, tiene como estandarte el clasicismo arquitectónico y decorativo.

Una obra de impronta nuevamente clasicista situada en Berlín tiene como protagonista al dictador de la Italia fascista: el *Monumento a Mussolini*, pensado para ser emplazado en la plaza dedicada en su momento a Hitler, hoy llamada Plaza de Theodor-Heuss. Aunque la realización de la escultura de bronce que coronaría el monumento fue encargada a Arno Breker, el diseño del proyecto general para el monumento fue obra de Albert Speer, quien contempla una figuración de dos pisos de columnas dóricas y jónicas con el remate de la figura de Mussolini¹⁵². Una relación directa entre la arquitectura de Speer, el arquitecto favorito de Hitler, y la de Marcello Piacentini, el principal arquitecto del fascismo en Italia, podría haber tenido lugar en la Exposición Universal Romana de 1942, que nunca llegó a realizarse. Para la ocasión, se preveía un gran empeño por parte de ambos arquitectos para realzar la vitalidad y la energía de sus propuestas, asentadas en la base del neoclasicismo grecolatino como símbolo y herencia del poder¹⁵³.

La buena salud del régimen fascista y el triunfo de la juventud germana se quieren poner de manifiesto en la preparación de los Juegos Olímpicos celebrados en Berlín en 1936, cita imprescindible para mostrar al mundo el poder recobrado de la Alemania humillada tras la Primera Guerra Mundial:

El gran evento, en cuyas instalaciones se despliega un extravagante delirio de origen clasicista, es trasladado al cine por la que será la directora oficial del régimen, Leni Riefenstahl, cuyos documentales son sin duda de máximo interés, al menos desde el punto de vista formal. Todas las pro-

¹⁵¹ Consúltense para más información el artículo de Antonio Ruiz de Elvira “Prometeo, Pandora y los orígenes del hombre”, recogido en *Estudios mitográficos, Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, número extraordinario del 2001, pp. 131-157 (El original se publicó en *Cuadernos de Filología Clásica*, 1, 1971, pp. 79-108). Véase también el libro de Carlos García Gual, *Prometeo, mito y tragedia*, Pamplona, Ediciones Peralta, 1979 (Libros Hiperión, 36). Hay reedición bajo el título *Prometeo. Mito y literatura*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2009.

¹⁵² Scarrocchia, *op. cit.*, pp. 104-105, describe el monumento en estos términos: “Due porticati a semicerchio dell’altezza di dodici metri con porte monumentali di testa lungo l’asse est-ovest, circondati da alberi a coprire le preesistenze, danno l’illusione di una piazza rotonda. Al centro il monumento si leva su uno zoccolo sormontato da quattordici colonne doriche che sorreggono un marcapiano al di sopra del quale un’altra teoria di colonne ioniche più basse delle prime sorregge il basamento della grande scultura in bronzo, per un’altezza complessiva di quarantasei metri circa. Il progetto prevedeva una figura in bronzo di nove metri, che nel procedere della progettazione vengono elevati a undici.”

¹⁵³ Scarrocchia, *op. cit.*, pp. 108-121, analiza los entresijos de la relación de ambos arquitectos en la E.U.R. 42. Ya habían coincidido sus obras en la Exposición Universal de París de 1937, cf. Scarrocchia, *op. cit.*, p. 97.

puestas en época de Hitler quieren borrar la modernidad, retomar la idea de “lo alemán”...¹⁵⁴

En opinión de Robert Taylor, Hitler pretende recrear una nueva Olimpia en la zona olímpica del Berlín moderno, con todo el aparato arquitectónico propio de los santuarios antiguos (templos, estadios, foros, teatro, gimnasio, palestra...) en adaptaciones de edificios modernos. Incluso el olivo griego es reemplazado por el roble alemán¹⁵⁵. El gran estadio olímpico (fig. 110), obra de Werner March (1894-1976), supondría el escaparate de cara al resto de países, un ejemplo de edificio “de comunidad”, en la creencia nazi de que este tipo de arquitectura enlaza con las grandes construcciones de la Grecia clásica. Este mismo arquitecto es el autor del *Teatro Dietrich Eckart*, al oeste de la zona olímpica berlinesa (fig. 111). Realmente copia la estructura de los grandes teatros griegos, con el ejemplo de Epidauro en la cima. Nos consta que en este escenario se representó una obra de aliento clásico como es el drama musical *Hércules* de Handel, suponemos que cantado en alemán. Finalmente, cabe destacar la decoración estatuaría propia del régimen, nuevamente marcada por un poderoso clasicismo heleno. Las firmas de Arno Breker, Georg Kolbe y Josef Wackerle configuran las aportaciones más destacadas con esculturas en las que se transmite tanto la salud del pueblo alemán como la relación con la Grecia clásica de la Alemania hitleriana. Basten como ejemplos la figura del *Decathlon* o de la *Vencedora femenina*, amabas obras de Breker¹⁵⁶.

La reforma urbanística de Berlín, a la que más arriba hemos aludido, constituye otro ejemplo de la pervivencia de ciertos ideales grecolatinos en la moderna Alemania de principios del siglo XX. Si el proyecto del eje norte-sur de Speer para la rebautizada nueva capital, Germania, parece inspirado en la edificación monumental de la Roma clásica, no es menos importante el hecho de que esta inspiración contemplara también el monumentalismo del arquitecto Marcello Piacentini, portaestandarte del clasicismo en la Italia mussoliniana¹⁵⁷. El modelo de la Roma imperial no pasa desapercibido al observar cómo la monumentalidad del diseño de Speer, con sus grandes y fríos edificios, por supuesto en piedra, es comparable al desfile de mármoles de los foros imperiales levantados en Roma por César, Trajano, Augusto o Nerva. En el caso de Speer, “era la solemnidad de esa tarea la que inspiraba el grandioso carácter de su estilo clásico: el continuar con las formas eternas representativas de la autoridad desde el origen conocido de la arquitectura”¹⁵⁸. Aparte del empeño monumental del proyecto, no escapa a la observación de la crítica la deuda con los trazados básicos de las ciudades de la Antigüedad, basados en los ejes *cardo-decumano*, es decir, las dos calles principales que siguen un eje norte-sur y este-oeste, respectivamente¹⁵⁹, y cuyo origen está en el campamento romano.

Otras ciudades alemanas fueron candidatas también a importantes remodelaciones. Un aspecto clasicista de sumo interés es el proyecto para

¹⁵⁴ De Diego, *op. cit.*, p. 80.

¹⁵⁵ Taylor, *op. cit.*, pp. 164-165.

¹⁵⁶ Taylor, *op. cit.*, p. 166.

¹⁵⁷ Cf. Scarrocchia, *op. cit.*, p. 80.

¹⁵⁸ Arizmendi, *op. cit.*, p. 172.

¹⁵⁹ Cf. Arizmendi, *op. cit.*, pp. 172-173; Scarrocchia, *op. cit.*, p. 87.

la construcción de una especie de foros de los que solamente llegó a construirse el de Weimar, de la mano de otro de los arquitectos favoritos de Hitler, Hermann Giesler (1898-1987). Éste arquitecto había diseñado tanto el de Augsburgo como el de Weimar en 1938, aunque sólo el segundo se levantara. Asimismo, fue el encargado de la remodelación de ciudades tan importantes como Múnich en 1938 o Linz en 1941.

4.- El clasicismo de la Rusia soviética. Breve reseña

La vanguardia rusa supone, de nuevo, un excelente ejemplo de arte asociado a política. El futurismo es el movimiento propiamente vanguardista que emerge en la Rusia prerrevolucionaria, adquiere difusión a través de las revistas y congrega a una parte importante de los artistas rusos de comienzos de siglo. Por otra parte, el movimiento estético actúa ligado a unas coordenadas políticas e ideológicas bien definidas. La situación la resume claramente Francesco Dal Co¹⁶⁰:

La futurista es la única expresión de la cultura soviética de los últimos años de la década de 1910 que se adhiere de manera compacta, como grupo políticamente homogéneo, a la lucha revolucionaria. Las diversas publicaciones del grupo futurista lo demuestran claramente: basta pensar en la “Gaseta futurístov”, nº 1, aparecida en marzo de 1918, donde encontramos publicada, entre otros, la famosa *Carta abierta a los obreros*, de Mayacovskii; en los diecinueve números de “Iskustvo Komuni”, donde los miembros del IZU, *Sección para las Artes plásticas del Comisariado del Pueblo para la instrucción*, de Leningrado, entre los que se contaban Osip Brik, Boris Kúchner, Nicolai Punin, Kasimir Malévich, Victor Sclovskii y el propio Mayacovskii, desarrollan las bases de aquellas mismas poéticas y de aquella misma ideología que volveremos a encontrar en el lefismo. Y recuérdese, por último, la más madura expresión de toda la vanguardia de izquierda rusa, los siete números de “LEF” [*Levii front iskustv (Frente de izquierda de las artes)*] publicados entre 1923 y 1925. En las búsquedas del *Frente de izquierda de las artes*, la relación futurismo-revolución se plantea en los términos más generales del ligamen cultura-revolución, como búsqueda de este ligamen, como prefiguración de un nuevo papel para el trabajo artístico y cultural. Esta búsqueda es la clave para poder reconstruir todo el desarrollo de la crisis de las relaciones entre arte de vanguardia y poder soviético en los años veinte y treinta.

En “LEF” el compromiso prerrevolucionario desemboca en la adhesión a la sociedad socialista: aquí la cultura se mide por completo con su propia capacidad de organizar un razonamiento revolucionario, con el proyecto de identificarse políticamente con el socialismo; desde este aspecto fundamental, la revista es la cámara de decantación de todas las poéticas de la vanguardia soviética.

El poeta más conocido de la vanguardia rusa, Vladímir Maiakovski, supone una radical ruptura con la tradición anterior. Desde la poesía de Pushkin, el verso, la estrofa y la rima son parte consustancial de la poesía

¹⁶⁰ Francesco Dal Co, “Futurismo y vanguardia en la ideología de la arquitectura soviética de los años veinte”, capítulo del libro conjunto de Manfredo Tafuri, Massimo Cacciari, Francesco Dal Co, *De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972, pp. 158-159.

en lengua rusa. La ruptura formal y lo novedoso de las propuestas de los futuristas rusos, con Maiakovski a la cabeza, tienen mayores consecuencias tal vez que en otros países, debido al fuerte arraigo de la rima y el ritmo. No obstante, a pesar de la renovación, no es infrecuente la presencia de elementos grecolatinos en la obra de Maiakovski. Por no extendernos demasiado señalaremos únicamente unos pocos ejemplos. Aparte de menciones a Pompeya y el Vesubio, Homero, Ovidio, Marte o Neptuno, destaca el poema “Guerra y paz” (1915-1916) con la invitación a Nerón para que contemple, suponemos que desde la roca Tarpeya, la Primera Guerra Mundial. Más llamativo aún es el caso del poema “150.000.000” (1919-1920), donde compara la lucha de clases con la guerra de Troya. La clase obrera se identifica con Iván, un hombre simple ruso, quien se enfrenta al capitalismo personificado por el americano Wilson, el cual sale al combate con multitud de armas cortándole los brazos a Iván. Pero de las heridas de éste no mana sangre, sino personas, lo cual lleva al poeta a considerarlo un moderno caballo de Troya. Habría que añadir que todos estos experimentalismos de la vanguardia literaria tienen su correspondencia en la experimentación social, de funestas consecuencias, con que actúa el régimen stalinista.

Otros poetas de las primeras décadas del siglo XX en Rusia, la llamada “Edad de Plata” de la literatura rusa, no pertenecientes al futurismo pero considerados igualmente vanguardistas permanecen, en cierta manera, fieles al verso y la rima. Es el caso de Anna Ajmátova y Ósip Mandelstam, dos de los poetas más conocidos dentro del grupo acmeísta, activo desde 1911, que toma su nombre de la palabra griega ἀκμή (“culminación”). En 1910 Mijaíl Kuzmín había sentado las bases de lo que sería el movimiento, cuyos ideales eran el de una claridad apolínea en contraposición a la locura dionisiaca de los simbolistas rusos, y una especial preocupación por la descripción y la imagen como método directo de expresión en lugar del símbolo. Es notable que en la obra de estos dos poetas la pervivencia del mundo clásico grecolatino tenga un papel bastante destacado. En el caso de Mandelstam, las referencias a dioses, mitos y personajes del mundo clásico son un campo de estudio digno de atención. Así, el libro *La piedra* (con poemas de 1908 a 1915) contiene el poema “Silentium”, con el título ya en latín, que describe un particular nacimiento de Afrodita, en que pide a la diosa que se quede como espuma. Para el poeta, Afrodita es la música y la palabra, y por ello si no llega a nacer, los labios del poeta podrán recuperar la “mudez inicial” que ansía¹⁶¹. El nacimiento de Afrodita reaparece en el poema “La americana”. En el poema “Tenis”, asimila el jugador a un “soldado ático”, y su raqueta a una lira antigua, en una conjunción perfecta del espíritu deportivo de comienzos de siglo y la tradición clásica. En otros casos, situaciones del presente encuentran su eco clásico, como la figura del borracho que no puede acceder a su casa porque se lo impide su enfurecida mujer, situación comparada a la del Sócrates griego (poema “El viejo”); o reflexiona sobre el porqué de la ida de los griegos a Troya. En otro poema, recuerda al Ovidio desterrado que mezcla en sus cantos las alabanzas a Roma y la nieve del lugar donde se halla. Pero la filiación con Ovidio llega más allá en el libro titulado *Tristia* (1916-1920), en homenaje

¹⁶¹ Reproducimos el poema en el capítulo dedicado a este mito.

al poeta latino. La propia portada del libro representa una arquitectura clásica con columnas jónicas enmarcando el nombre del poeta y el título, con la indicación del lugar de impresión –el actual San Petersburgo, llamado Petrogrado por aquel entonces– trasladado a un clasicista “Petropolis” (fig. 112). Dentro de este poemario encontramos citas diversas a Heracles, Prosérpina, Fedra, Atenea, Penélope, Helena, Safo, Terpano, Psique, Antígona, Melpómene, Eurídice, Príamo, la construcción del caballo de Troya, Prometeo, el vellocino de oro... Uno de los poemas presenta una versión moderna del rapto de Europa, y en otro se lamenta de la falta de dramaturgos como Esquilo y Sófocles. Algunos poemas retoman esas comparaciones de hechos del presente con hechos de la Antigüedad, como la batalla de Salamina, equiparada a Inglaterra –otra isla– que se enfrenta a Europa –la nueva Hélade. En otro caso, un moderno Caronte al que se le ofrece una torta de cobre, conduce un barco de vapor por la laguna Estigia; la mención al barco de vapor, otro caso de la fértil unión de mitología y técnica en la poesía de vanguardia, fue finalmente eliminada en la versión definitiva, considerando que podía ser considerada paródica. Otra autora destacable de la poesía rusa de estos años como Marina Tsvetáeva acude en ocasiones al repertorio clásico. Es el caso de su *Alabanza a Afrodita*, poema del que nos ocuparemos en el capítulo dedicado al nacimiento de esta diosa. Es significativo, en todo caso, el diseño de la portada de su libro *Verstas* (1922), que reproduce al vendado dios Cupido (fig. 113).

Como es habitual, la tradición clásica salpica a varios campos artísticos. Una sumarásimá prospección ya nos devuelve resultados valiosos: es el caso del pintor Valentín Alexándrovich Serov (1865-1911), quien a pesar de su cronología y de unos inicios muy tradicionales, presenta rasgos de acusada modernidad en obras de tema clásico como *El rapto de Europa* (1910, Moscú, Galería Tretiakov, fig. 114). Una manifestación tan rica como la cartelería rusa del primer tercio de siglo es una cantera jugosa en muchos aspectos, incluido el de la referencia al clasicismo grecolatino. Tal es el caso de *S. M. Kírov asiste al desfile de los deportistas* (1935) de Alexándér Nicoláievich Samojválov (1894-1971), cartel que reclama la comparación con las ambientaciones clásicas de Alma-Tadema (fig. 115)¹⁶².

Por otra parte, el auge del clasicismo de raíz grecolatina en la arquitectura de la Unión Soviética durante las primeras décadas del siglo XX responde a una conjunción de causas diversas: desde el monumentalismo propio de un régimen político necesitado de la suficiente propaganda hasta el fracaso de la arquitectura experimental propia de inicios de siglo. El analista Vittorio De Feo asegura que

...los errores del experimentalismo, el frecuente alejamiento de la realidad de la reconstrucción, hacen el juego a quienes preconizan la vuelta a lo antiguo: los viejos representantes de la Academia y los que en

¹⁶² Precisamente Samojválov es uno de los artistas que revitaliza las representaciones clasicistas de la mujer en la Unión Soviética, muchas veces apelando a recursos tomados del mundo antiguo grecolatino. De este asunto dieron cuenta la exposición *Venus Sovietica*, celebrada en el Museo Ruso de San Petersburgo, Rusia, del 1 de noviembre de 2007 al 7 de abril de 2008, y el correspondiente catálogo editado por el museo.

posiciones de compromiso, apoyados por la prensa, cada vez tienen encargos más numerosos e importantes.¹⁶³

El primer supuesto es seguido por G. H. Pingusson, para quien la arquitectura soviética

...presenta todos los caracteres de las grandes civilizaciones constructivas... en el mismo grado que las épocas romana o medieval... La construcción se caracteriza por su orientación puramente social, no se trata tanto de estética como de eficacia, de doctrina como de rendimiento inmediato.¹⁶⁴

Pero la arquitectura rusa de vanguardia no se encuentra aislada del quehacer europeo, como se constata en las obras que proyectaron para la U.R.S.S. arquitectos de la talla de Mendelsohn y de Le Corbusier, la fábrica *Krásnoie Zhnamia* y el *Centrosoyud*, respectivamente. En cualquier caso, para comprender en su justa medida la impronta clasicista es necesario señalar que entre los modelos presentes en la Rusia soviética de esos años tienen bastante fuerza la tradición francesa de las *Beaux-Arts*, el caso del neoclásico Auguste Perret, el propio neoclasicismo ruso del XIX, ciertos modelos alemanes y la tendencia helénica contemporánea de la gran arquitectura monumental de los EE.UU.¹⁶⁵

Por su parte, Borís Mijáilovich Iofan (1891-1976) y los tradicionalistas Vladímir Shuko y Vladímir Ghelfreich habían ganado el proyecto para el *Palacio de los Soviets* (1931-1933). Es fundamental para entender la pervivencia del clasicismo en la U.R.S.S. citar la estancia de Iofan en Italia, concretamente en el *Regio Istituto Superiore di Belle Arti* de Roma donde se graduó como arquitecto en 1916. Allí se enamoró del “monumentalismo académico italiano”.¹⁶⁶ De hecho, para el proyecto ganador citado, Iofan parece

...haber tomado de los modelos de la antigüedad el estilo, la claridad y la simplicidad; haber buscado, mediante una reelaboración del organismo clásico, una síntesis entre técnica y arte.¹⁶⁷

La crítica ha señalado también la influencia de los rascacielos estadounidenses, habida cuenta del viaje a Nueva York realizado por Iofan en 1934¹⁶⁸. Ha de tenerse en cuenta el eclecticismo propio de los rascacielos de esa época, en los que podía reunirse prácticamente cualquier estilo. Borís Iofan es asimismo el responsable del pabellón ruso en la Exposición Universal de París de 1937, pabellón enfrentado al alemán, como antes veíamos, y no exento de cierto gusto clasicista. Robert Taylor

¹⁶³ Vittorio De Feo, *La arquitectura en la U.R.S.S., 1917-1936*, versión española de Dolores Fonseca, Madrid, Alianza Editorial, 1979 (“Alianza Forma”, 6) [Texto original de 1963, *U.R.S.S.: Architettura 1917-1936*, Editori Riuniti], p. 84.

¹⁶⁴ Citado por De Feo, *op. cit.*, p. 90.

¹⁶⁵ Cf. *Classicismo. Classicismi...*, pp. 8 y 39.

¹⁶⁶ De Feo, *op. cit.*, p. 89.

¹⁶⁷ De Feo, *op. cit.*, p. 89.

¹⁶⁸ Cf. *Classicismo. Classicismi...*, pp. 45-48.

afirma que el pabellón de Iofan “complementa con esmero al pabellón alemán neoclásico de Speer”¹⁶⁹.

Algunos proyectos muy conocidos de los arquitectos vanguardistas rusos se incardinan en una especie de neorrenacimiento basado en la perfección geométrica de las figuras, como el *Monumento para la Tercera Internacional*, proyectado en 1919 por Vladímir Yevgráfovich Tatlin (1885-1953), y sobre el cual el propio arquitecto afirma:

Lo mismo que el triángulo es la mejor expresión del Renacimiento como símbolo del equilibrio general, así la espiral es el símbolo más eficaz de los tiempos modernos.¹⁷⁰

Otros proyectos posteriores, como el *Palacio de la Cultura* en Stalingrado (1928), el *Palacio del Libro* (1934) o el edificio para la Unión Comercial en Moscú (fig. 116), todos ellos de Ilyá Alexándrovich Gólosov (1883-1945), no reniegan del adorno en sus fachadas tanto de columnas estilizadas como de esculturas monumentales, otro ejemplo del eclecticismo que señalábamos en los rascacielos de los años treinta, con el caso de Nueva York a la cabeza. En la capital, Moscú, la arquitectura clásica de la U.R.S.S. toma forma en el edificio de viviendas de la calle Mojovaia, proyectado en 1932 por Iván Zoltovski (fig. 117), inspirada en el palacio Valmarana de Vicenza. La fachada se completa con “un orden gigantesco de columnas”¹⁷¹. Recurre igualmente al monumentalismo clasicista Alexei Schúsev en el *Hotel Moskvá* de 1935 (fig. 118)¹⁷². Por otra parte, el propio mausoleo para Lenin tomó como modelos, en un primer momento, el Panteón de Roma o el Partenón ateniense, derivándose finalmente el proyecto hacia posturas cubistas, si bien con algunos detalles clasicistas como el templete que corona el mausoleo¹⁷³.

El término del primer plan quinquenal (1928-1932) nos sitúa en el periodo de mayor rendimiento de la herencia clásica grecolatina, en parte debido al receso en la arquitectura de aliento vanguardista:

Con el fin del primer plan quinquenal muere en Rusia la arquitectura moderna; el plan siguiente da por evidente y demostrado el concepto “socialista” de una arquitectura grecorromana, renacentista y barroca en cemento armado...¹⁷⁴

...fuerte contraste con lo que sucederá poco después en la Alemania hitleriana, que a pesar de seguir un esquema arquitectónico clasicista, hará de la piedra el material de construcción primordial, rechazando los nuevos (hierro, hormigón...). La publicidad conseguida por las edificaciones del *Führer* llega hasta la Rusia de Stalin, especialmente debido a la exposición

¹⁶⁹ Taylor, *op. cit.*, p. 72.

¹⁷⁰ De Feo, *op. cit.*, pp. 27-28.

¹⁷¹ De Feo, *op. cit.*, pp. 89-90.

¹⁷² Cf. el artículo de Jean-Louis Cohen, “Accademicismo e realismo «socialista» in Russia, 1930-1940”, en *Classicismo. Classicismi...*, pp. 39-49. El mismo autor ha publicado en 2007 *The Lost Vanguard: Russian Modernist Architecture, 1922-1932*, libro que desafortunadamente no hemos podido consultar.

¹⁷³ Cf. Luis Díez del Corral, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 2ª edición, 1974 (=1957) (“Biblioteca Universitaria Gredos. II. Ensayos”, 19), p. 29. El autor señala someramente en pp. 23 y 29 la relación entre clasicismo grecolatino y regímenes totalitarios.

¹⁷⁴ De Feo, *op. cit.*, p. 101.

celebrada en el Kremlin en octubre de 1939, con la que el dictador ruso se interesa por la arquitectura alemana del momento¹⁷⁵.

La reunión de los arquitectos de la U.R.S.S. mantenida en Moscú en octubre del 1934 había revelado el cambio de orientación que hemos señalado hacia posturas más académicas:

Muchos arquitectos que hasta este momento habían persistido en la defensa de la arquitectura moderna, toman el ancho camino del eclecticismo neoclásico. En la convención de 1934 las acusaciones al racionalismo parecen irrevocables; basta citar entre todas la condena de Barjin: “El constructivismo, con su objetivo utilitario, con su renuncia a la herencia cultural, con su desconocimiento de la pintura y escultura, que siempre fueron artes auxiliares de la arquitectura, se ha mostrado incapaz de construir en el mundo nuevo. Ninguno de los proyectos derivados de esta tendencia, ninguno, sin exceptuar los de los más eminentes maestros europeos, ha satisfecho esta exigencia... Sin la asimilación de todas las obras del pasado no hay progreso posible”. Fomín corrobora: “Estoy convencido de que las nuevas costumbres, las nuevas condiciones económicas y políticas, los nuevos materiales, y, en fin, la altura de los edificios contemporáneos, llevarán tarde o temprano, cierta y necesariamente, a una nueva escuela clásica”.¹⁷⁶

En noviembre de 1934, al mes siguiente de esta convención de arquitectos, el crítico italiano Edoardo Persico escribe en la revista *Domus* el artículo “Punto y aparte para la arquitectura europea”, donde afirma que

...el fundamento ideal de la arquitectura europea planteado con tanto vigor entre finales del ochocientos y principios del novecientos, después de la guerra empieza a sufrir por todas partes las primeras transformaciones. El neoclasicismo parece realizar lo que eran los sueños de la burguesía: desde entonces prevalecen los “instintos burgueses”. La nueva orientación tomará luego la iniciativa por las sustanciales modificaciones del orden público: así, la nueva arquitectura, en Alemania con el nazismo y en Francia con el arte de lujo, desembocará en un ideal pacífico que se preocupa por garantizar un clima de civilización en un sistema político preestablecido. Esta situación representa, sin duda, una voluntad de orden: pero ¿hasta qué punto puede dar vida a una arquitectura que no reniegue de sus premisas modernas? En este interrogante está el drama del gusto en la Europa de hoy.

En el mismo año 1934 el ensayista francés Paul Nizan reflexiona sobre el monumentalismo de la arquitectura soviética, realzando su conexión con la antigua Grecia, ya que “la arquitectura soviética se encuentra frente al problema de lo grandioso, comparable, como mínimo, al del arte griego”¹⁷⁷.

Tres años después, la estética conocida como “realismo socialista” se impone en el ámbito de la arquitectura; así, en 1937 ya se ha llegado al cambio completo de orientación. Es fundamental en esta revolución hacia el clasicismo grecolatino el papel de Anatoli Lunacharski, primer “Comisario Popular para la Instrucción Pública” en el gobierno de Lenin. Lunacharski había recomendado la inspiración directa en la arquitectura de la antigua

¹⁷⁵ Cf. Arizmendi, *op. cit.*, p. 193.

¹⁷⁶ De Feo, *op. cit.*, p. 103.

¹⁷⁷ Paul Nizan, “Problema monumetalnosti. Proekt André Lurçat” (“Sobre el problema del monumentalismo. Un proyecto de A. Lurçat”), publicado en *Literaturnaya Gaseta*, nº 174, 1934. Citamos por el libro de Manfredo Tafuri, Massimo Cacciari, Francesco Dal Co, *De la vanguardia a la metrópoli...*, p. 187.

Grecia, debido fundamentalmente a la consideración de que es en el pueblo griego antiguo donde las libertades y la culminación del arte de la humanidad alcanzan su mayor expresión. Así como se recomienda el clasicismo griego, se reprueba el uso de otros estilos “por su carácter místico, feudal o aristocrático”¹⁷⁸. De todos modos, aun en el caso de resultar dificultosa la adaptación física de los modelos griegos (por razones climáticas o constructivas), “en la cuna de la civilización y del arte hay un vasto campo de inspiración que puede servir de guía al desarrollo de la arquitectura en Rusia”¹⁷⁹. El crítico ruso de arte Abraham Efros afirma que

...la lucha por el clasicismo es al mismo tiempo la lucha por la poesía de la revolución. [...] Desde lo profundo del alma humana crece un deseo cada día más fuerte de claridad, armonía y simplicidad; también lo clásico moderno tiende a una forma rígidamente condicionada, exactamente equilibrada en las partes que lo componen. De nuevo respiramos el aire de la tradición clásica... ¿Imitamos a la antigüedad haciendo esto? ¡Sí y no! Pulsamos las mismas cuerdas, pero cantamos otras canciones... En el umbral de nuestra época está de nuevo un arte clásico que llama a su esfera armoniosa a todos los hombres de buena voluntad.¹⁸⁰

Vemos así cómo el neoclasicismo coincide de alguna manera con la tesis del realismo socialista en cuanto a la inteligibilidad de la obra de arte. Por ello encontramos la huella del clasicismo en obras como las realizadas por Nicolai Kolli para el metro de Moscú en 1935, donde adopta soluciones clásicas con suma facilidad. Las reformas urbanísticas en la capital rusa introducen la posibilidad de desarrollar estéticas renacentistas y *art déco* desde ese mismo año de 1935. De raigambre renacentista es la *Estación fluvial* (1936) de Vladímir Krinski, con su campanario al modo florentino. Pero durante varios años las influencias extranjeras son bastante apreciables, sobre todo si tenemos en cuenta que la revista *Arjitektura za Rubezhom* publica del 1934 al 1937 una serie de *dosieres* que analizan la arquitectura del exterior, incluidas la de la Italia fascista y la de los EE.UU., principalmente, cuyos rascacielos pudieron influir en el *Palacio de los Soviets* de Iofan, como apuntábamos más arriba. En junio del 1937 se clausuraba el Congreso de Arquitectos, cuyas conclusiones revalorizan “el monumentalismo, el historicismo y la «síntesis» de las artes”¹⁸¹. Otras obras monumentales de clara referencia clásica son, por ejemplo, el edificio para el *Soviet Supremo* de Kiev (1939) de Vladímir Zabolotni, y el *Teatro del Ejército Rojo* de Moscú (1940), obra de Karo Alabian y Vasili Simbirtzev.

La época estalinista es contemplada posteriormente como un hito del monumentalismo arquitectónico; incluso Jrushov se manifiesta en 1954 contrario a la “manía del gigantismo” estalinista¹⁸². Algunos años después, Víktor Nekrásov se muestra igualmente crítico con el monumentalismo clasicista de raíz grecolatina que hasta los años sesenta continúa de moda:

¹⁷⁸ De Feo, *op. cit.*, p. 99.

¹⁷⁹ De Feo, *op. cit.*, pp. 99-100. Palabras de Lunacharski citadas por Arthur Voyce, *Russian Architecture*, New York, The Philosophical Library, 1948.

¹⁸⁰ De Feo, *op. cit.*, pp. 99-100, quien cita por René Fulop-Miller, *Il volto del bolscevismo*, Milán, Bompiani, 1932.

¹⁸¹ *Classicismo. Classicismi...*, p. 48.

¹⁸² De Feo, *op. cit.*, p. 106.

¿Con qué hemos substituido a la arquitectura funcional? Con el lujo y la vanidad. Nuestras ciudades están repletas de innumerables columnatas, de fuentes pseudoclásicas, arcos decorativos, fachadas revestidas de granito pulido y de piedra del Labrador...¹⁸³

¹⁸³ Publicado en el diario *L'Express* en 1961.

El clasicismo de las vanguardias artísticas en España

1.- El clasicismo en la arquitectura española contemporánea

1.1.- Movimientos propios del siglo XIX: del medievalismo a la obra de Antonio Palacios

Ante todo, creemos conveniente citar las palabras de Giorgio Grassi referidas al tema que nos ocupa:

...la referencia al elemento clásico de la arquitectura tiene un valor especial. No se trata de una referencia cultural a una experiencia, a un momento de la historia, o sea, no se trata de un “neoclasicismo” en el sentido tradicional, sino que más bien se trata de una determinada estructura lógica que se integra, la consideración racional de las reglas de la arquitectura.¹⁸⁴

El estudio de la permanencia del ideal clasicista en la arquitectura española del siglo XX debe dar cuenta de varios aspectos generales, a saber: la pervivencia durante buena parte del siglo XX de estilos arquitectónicos propios del siglo XIX, la simultaneidad de estos estilos con los que sucesivamente surgen en el primer tercio del nuevo siglo, la focalización geográfica peninsular de la mayor parte de las tendencias arquitectónicas tanto nuevas como anteriores, y la universalidad de muchos de los aspectos que atañen a la arquitectura moderna.

A finales del siglo XIX, nacen y viven su momento de esplendor estilos arquitectónicos tales como el medievalismo, el eclecticismo, la llamada arquitectura del hierro y del cristal, y los estilos nacionales y regionales, así como el Modernismo, movimientos todos ellos que sobrepasan la frontera del cambio de siglo. A caballo entre ambas centurias se sitúa la figura singular e inclasificable de Antonio Palacios Ramilo. Ya entrado el siglo XX, un grupo de arquitectos preocupados por el estancamiento de la creación se orientará hacia un primer vanguardismo de corte esencialmente racionalista. Poco después el funcionalismo clasicista hará su entrada, acompañado de ciertos formalismos de vanguardia mucho más acusados. En España, tales movimientos centran su campo de acción en dos ciudades

¹⁸⁴Giorgio Grassi, *La construcción lógica de la arquitectura*, Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1973, p. 115. Citado por Carlos de San Antonio Gómez, *El Madrid del 27. Arquitectura y vanguardia: 1918-1936*, Madrid, Consejería de Educación, 2000, p. 73.

principalmente, Madrid y Barcelona; aunque existen otros focos de importancia –el canario, el vasco, el valenciano...–, no son especialmente relevantes en cuanto al estudio del elemento clásico.

En cualquier caso, todos estos movimientos, estilos y escuelas reflejan en mayor o menor medida la huella del clasicismo de base grecolatina.

Uno de los movimientos más difundidos entre el siglo XIX y los comienzos del XX es el medievalismo, movimiento anticlasicista por antonomasia¹⁸⁵. Antitético a éste, y con un desarrollo cronológicamente equivalente, el eclecticismo –entendido como corriente específicamente arquitectónica, no como cualidad general de una época– caracteriza cuantitativamente al siglo XIX y a buena parte del XX. Los arquitectos pertenecientes a esta corriente consideran que todo está hecho, y solamente cabe una adaptación moderna de los estilos históricos, adaptación entendida como cita arqueológica de construcciones del pasado, llegando incluso a una tipificación temática de los estilos arquitectónicos posibles: el clasicismo más arraigado será el estilo adecuado a la arquitectura civil y monumental, mientras que el medievalismo lo es a la arquitectura religiosa; para la arquitectura de recreo se reserva el exotismo¹⁸⁶. Este método clasificatorio, así como la idea de “tomar lo mejor de cada estilo y reunirlo en un mismo edificio con mayor o menor fortuna”¹⁸⁷, originó un inevitable cansancio y unas constantes repetitivas que clamaban por una renovación¹⁸⁸. Con todo, en líneas generales, los arquitectos del siglo XIX tienen ideas particulares sobre el tradicionalismo y el papel de lo clásico grecorromano: consideraban como estilos vivos el mahometano, el ojival, el mudéjar, el renacentista y el churrigueresco; mientras que el romano, el visigodo, el románico y el neoclásico representarían estilos muertos e improductivos¹⁸⁹. De distinto calibre será el eclecticismo que vivirá en un momento dado la vanguardia, con el caso del rascacielos como máximo exponente. No hay una oposición rotunda entre unos estilos y otros, pues todos pueden convivir en un rascacielos neoyorquino, erigido inicialmente por un estímulo experimental que siempre tiene algo –si es que no mucho o todo– de vanguardista.

¹⁸⁵ Obras medievalistas construidas en Madrid ya durante el periodo en que surgen propiamente las vanguardias son, por ejemplo, la iglesia de San Manuel y San Benito (1902-1910), Alcalá 83, de Fernando Arbós y Tremantí, en estilo neobizantino; la iglesia de la Purísima Concepción (1902-1914), Goya 26, de Eugenio Jiménez Corera y Jesús Carrasco, uno de los últimos edificios neogóticos de la capital; el Colegio de Nuestra Señora del Pilar (1910-1916), Príncipe de Vergara 41, de Manuel Aníbal Álvarez Amoroso, en estilo neogótico; el convento de Carmelitas (1916-1928), Ferraz 1, de Jesús Carrasco Muñoz, en estilos diversos (medievalistas, renacentistas, bizantinos...), pero de fachada neogótica.

¹⁸⁶ Cf. Carlos de San Antonio Gómez, *El Madrid del 98. Arquitectura para una crisis: 1874-1918*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1998, p. 36.

¹⁸⁷ Carlos de San Antonio, *El Madrid del 98...*, p. 36.

¹⁸⁸ El eclecticismo recibe las críticas de Pietro Selvatico, Camilo Boito u Otto Wagner. Precisamente el “clasicismo” de Otto Wagner, es comentado por Amós Salvador (1877-h.1950), para quién la obra del austriaco “...no suele conmover profundamente ni forzar imperiosamente la atención. Siluetas elementales, sencillísimas, reposo clásico, serenidad, tranquilidad, casi sosera... Pero siempre equilibrio, ecuanimidad, buen gusto.” Cf. Carlos de San Antonio, *El Madrid del 98...*, p. 37 (p. 150 para la cita de Salvador).

¹⁸⁹ Esta clasificación se debe al arquitecto madrileño Vicente Lampérez y Romea (1861-1923), dada a conocer en la conferencia “La arquitectura española contemporánea. Tradicionalismos y exotismos”, pronunciada en 1911 en el Primer Salón Nacional de Arquitectura. Cf. Carlos de San Antonio, *El Madrid del 98...*, pp. 134-135.

Por otro lado, la búsqueda infructuosa de los estilos nacionales determinó el hecho de que

...de alguna manera, la condición ecléctica propia del siglo XIX, pervivió hasta bien entrado el siglo XX, e incluso, con la primera década del régimen de Franco, en forma de historicismos nacionalistas, regionalistas o academicismos clasicistas.¹⁹⁰

Posiblemente, el eclecticismo de tendencia académica francesa sea uno de los que permanezca activo con mayor fortuna en las primeras décadas del siglo XX.¹⁹¹

Con el eclecticismo decimonónico coincide la extinción del neoclasicismo que se desarrollaba en Madrid desde Villanueva. En palabras de Carlos de San Antonio,

...el hecho de que el eclecticismo traspasara las fronteras del siglo, cuando el modernismo emergía en toda Europa, supuso que la Academia mirara hacia otro lado pretendiendo ignorar los primeros síntomas de la vanguardia con la creencia de que, en la arquitectura, todo estaba dicho; únicamente quedaba adaptar, con acierto y maestría, los estilos históricos a las nuevas necesidades.¹⁹²

En España este eclecticismo tiene un carácter monumental de profusa ornamentación clasicista que pretende acercarse artísticamente a la grandiosidad que se perseguía.

Así, en las postrimerías del siglo XIX se levantan en Madrid edificios de marcada influencia clásica, sobre todo por lo que se refiere a las fachadas y al empleo de tímpanos, frontones y columnas en órdenes clásicos. Sirva de ejemplo el Ministerio de Agricultura (1893-1897), Paseo de la Infanta Isabel 1, de Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923), con sus columnas, sus cariátides y los grupos escultóricos que rematan la fachada. Ya en el siglo XX se construye el Monumento a Alfonso XII (1901-1922) en el Parque del Retiro, obra de José Grasés Riera (1850-1919), arquitecto de marcado formalismo clasicista. Esta obra funciona como soporte arquitectónico monumental para la escultura ecuestre del monarca realizada por Benlliure. El Banco Hispano Americano (1903-1905, fig. 119), Plaza de Canalejas 1, obra de Eduardo Adaro (1848-1906), quien ya había proyectado 25 años antes el Banco de España, aparece profusamente decorado con todo el repertorio clásico a mano. En la Casa para la Marquesa de Villamejor, actual Colegio de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Madrid (1903-1906), calle Maestro Victoria 3, de Manuel Medrano y Hueto, destacan los tímpanos clásicos de la cornisa. El Casino de Madrid (1905-1910, fig. 120), Alcalá 15, de Luis Esteve, es un proyecto cuyas obras fueron dirigidas por José Luis López Sallaberry (autor también entre 1908 y 1911 de unos edificios de viviendas de acentos clasicistas en la calle Montalbán 5, esquina Alfonso XI 8), colaborador habitual de Teodoro de Anasagasti; destacan en la fachada de este edificio las columnas corintias, el mismo recurso que en el Edificio Metrópolis (1905-1910), Alcalá 39, de los franceses Jules y Reymond Ferrier y de Luis

¹⁹⁰ Carlos de San Antonio, *El Madrid del 98...*, p. 37.

¹⁹¹ Carlos de San Antonio, *El Madrid del 98...*, p. 148.

¹⁹² Carlos de San Antonio, *El Madrid del 98...*, p. 181.

Esteve, donde las monumentales columnas sostienen un entablamento de grupos escultóricos (fig. 121). La cúpula estaba coronada por un Ave Fénix –el edificio pertenecía en principio a la Unión y el Fénix– que posteriormente fue sustituida por una Victoria alada (fig. 122). El atlante es la figura decorativa que llama la atención en la Real Academia de Medicina (1913), Arrieta 12, de Luis María Cabello Lapiedra, así como en las viviendas para D. Julián Martínez Mier (1914), Almagro 38, de Augusto Martínez de Abaria; de igual manera funcionan los bustos de cariátides que adornan la fachada de las viviendas de la calle Fuencarral 4 (1910), atribuidas a Mariano Belmás Estrada. Característico de la arquitectura aristocrática de la época, el edificio de la Embajada de Italia (1912-1917), Juan Bravo 16, de Joaquín Rojí López-Calvo, cuenta con una fachada de columnas pareadas de orden monumental (fig. 123). Ejemplo egregio en pleno siglo XX de la arquitectura ecléctica predominantemente clasicista es la Casa Meneses (1914-1915), Plaza de Canalejas 5, esquina calle del Príncipe 1, de José María Mendoza y Ussía y José de Aragón. El aprovechamiento del espacio es la clave de este inmueble, que asienta su concepción novedosa en el empleo de las monumentales columnas como refuerzo de la idea de verticalidad sugerida. A todo ello contribuye el templete clásico circular que corona el conjunto (fig. 124). El mismo elemento arquitectónico remata asimismo el torreón del Teatro Calderón (1915-1917), Atocha 18, esquina Doctor Cortezo 1, de Eduardo Sánchez Eznarriaga; unas bellas columnas jónicas adosadas adornan los vanos de la fachada al nivel del suelo, y unos tímpanos clásicos rematan cada ventana del primer piso (fig. 125). El edificio que ocupa los números 1 y 3 de la Gran Vía (1916-1917), de Eladio Laredo y Carranza, supone la pauta para muchos de los que posteriormente se levantarán en esta nueva calle de Madrid: profusión de columnas y pilastras clasicistas, así como soluciones tomadas del Renacimiento italiano –los dos templetes– (fig. 126). El eclecticismo pervive en las siguientes décadas en característicos edificios como el Banco de Bilbao (1919-1922, fig. 127), Alcalá 16, de Ricardo Bastida, con sus columnas corintias de orden monumental, las figuras sedentes de los torreones (obra de Quintín de la Torre, fig. 128) y las cuadrigas que los coronan, de Higinio de Bastera (fig. 129); el Hotel Atlántico (1920-1923), Gran Vía 38, c.v. Concepción Arenal 2, de Joaquín Saldaña y López, con visible decoración clasicista, es de influencia francesa (fig. 130). El edificio de La Unión y el Fénix Español (1928-1930), Alcalá 23, c.v. Virgen de los Peligros, donde es visible la influencia de los rascacielos de Chicago (fig. 131), es obra de Modesto López Otero con la colaboración de Miguel de los Santos. Destaca el remate con la escultura del Ave Fénix, obra de Camps (fig. 132). Las pilastras estriadas jónicas y las columnas de la portada son los elementos clasicistas más evidentes del Hotel Residencia Madrid (hacia 1930), Carretas 10, de Ramón Lucini Calleja (fig. 133).

La Gran Vía, cuyas obras comienzan el 4 de abril de 1910 y finalizan en 1952, responde a un proyecto urbanístico que data de 1886. Los edificios que se construyen para la nueva calle marcan el perfil de la ciudad durante toda la primera mitad del siglo XX hasta alcanzar algunos de ellos la categoría de emblemáticos. Los bancos de la calle Alcalá, el Hotel Ritz (1908), Plaza de la Lealtad 5, de Charles H. Mewes y el Hotel Palace

(1910-1913), Plaza de las Cortes 7, de Eduardo Ferrés y Puig, y Leon Monnoyer *et fils*, son estructuras modernas de hierro u hormigón, con importantes adelantos técnicos, pero con fachadas barrocas, clasicistas, platerescas... Por lo que respecta a la arquitectura particular, el número de edificios de viviendas en los que el carácter clasicista inunda las fachadas en estas dos primeras décadas del siglo XX, de los cuales algunos hemos comentado, excede ampliamente los límites de este trabajo, aun cuando nos centremos únicamente en las construcciones de la capital¹⁹³.

Aproximadamente entre 1890 y 1914 florece el Modernismo, respuesta al eclecticismo y, en cierta medida, al medievalismo. De todas formas, el medievalismo había supuesto el punto de arranque de la renovación que será consolidada definitivamente por el Modernismo en las diversas facetas que tomó a lo largo y ancho de Europa (el *Modern Style* británico, el *Art Nouveau* belga, el *Jugendstil* alemán, el *Sezessionsstil* austriaco, el *Style Nouille* o *Guimard* francés, el *Style Florale* o *Liberty* italiano, y el Modernismo español, con el foco catalán como el más destacado). Los elementos arquitectónico-decorativos del *Art Nouveau* son fácilmente reconocibles, según Rodolfo Ucha¹⁹⁴:

...pilastras y columnas en abundancia; frisos, jambas, tímpanos, balaustres y remates con no menos prodigalidad, cubiertos muchas veces por una decoración alegórica algo fantástica y siempre a base de motivos naturistas con numerosos bajorrelieves. Con este estilo (que adquirió rápidamente gran divulgación y fue aceptado por casi todos los países) son numerosísimos los edificios construidos no sólo en Francia, sino en Europa entera.

Este autor considera en este grupo edificios madrileños como los hoteles Ritz y Palace, el Casino, los edificios del Nuevo Club, La Unión y El Fénix, el de la Equitativa, el palacio de Riera y gran cantidad de los palacetes del barrio de Salamanca y del Paseo de la Castellana; y a Joaquín Saldaña, cuya actividad comienza en 1894, como uno de los principales arquitectos dentro de este estilo, al menos cuantitativamente.

El estilo modernista defiende la inclusión de decoración con reminiscencias clásicas, tanto a la mitología de los dioses grecorromanos como a los seres mitológicos no divinos. La Casa Ruiz de Velasco (1904-1906), Calle Mayor 5, de López Sallaberry, es un buen ejemplo de lo que decimos: el portal presidido por el símbolo de Mercurio como dios del comercio es el reflejo, por vía artística, de la actividad comercial que se desarrollaba en los locales de su fachada (fig. 134). Otro ejemplo de Modernismo, si bien ligado a ciertas tendencias populares¹⁹⁵ y, en fin, a elementos clásicos como las columnas de llamativos capiteles, lo tenemos en el Cine Doré (1923), calle Santa Isabel 3, de Crispulo Moro (fig. 135).

¹⁹³ Tanto acerca de este punto como de la arquitectura de la capital española en general, son de obligada consulta los tres volúmenes de *Arquitectura de Madrid*, dirigidos por Amparo Berlinches Acín, Madrid, Fundación COAM, 2003.

¹⁹⁴ Cf. Rodolfo Ucha Donate, *50 Años de arquitectura española I (1900-1950)*, Madrid, Adir Editores, 1980 (Colección Archivos y Documentos, 1), p. 65. A pesar de la fecha de publicación, el texto de esta edición había aparecido originalmente en el Catálogo General de la Construcción, 1954-1955.

¹⁹⁵ Cf. Carlos de San Antonio, *El Madrid del 98...*, p. 47.

Con un sentido crítico habla así del Modernismo arquitectónico Bernardo Giner de los Ríos¹⁹⁶:

Triunfa el amontonamiento de temas decorativos sin discriminación (espantosas cariátides, monstruosas volutas y mensulones, medallones pompeyanos), se adaptan como se puede (y como no se puede también) todos los temas clásicos, con las licencias que el hierro permite, descoyuntando molduras, desproporcionando los módulos, etc. (Algo de lo que muchos años después se hizo en Nueva York revistiendo las modernas estructuras de hierro y hormigón, superponiendo órdenes sin sentido ni medida, porque de lo que se trataba era de recubrir aquellos rascacielos, sólo entonces de 30 pisos como máximo).

Precisamente Giner de los Ríos critica la tendencia decorativista del Modernismo que fue adquirida por otro de los principales movimientos, superpuesto a los anteriores: la llamada arquitectura del hierro y el cristal. Con el debate surgido sobre si la arquitectura continúa siendo un arte o simplemente se ha convertido en una técnica, no se elimina el acento decorativo propio de los estilos anteriores, y así el resultado de la técnica del hierro colado deriva en capiteles, volutas y otros elementos decorativos. En Madrid, los ejemplos más destacados de este tipo de arquitectura son las estaciones ferroviarias de Atocha, Delicias y Príncipe Pío, y edificios como el Palacio Velázquez y el Palacio de Cristal, ambos en el Retiro. Todas estas obras pertenecen al último tercio del siglo XIX. De los años 1912-1916 es el Mercado de San Miguel en la Plaza de San Miguel s/n, de Alfonso Dubé y Díez. Las finas columnas exteriores son muestra de ese decorativismo, incluso en una construcción de este tipo, al que finalmente tiende la arquitectura del hierro en estos años (fig. 136). En palabras de Rodolfo Ucha¹⁹⁷,

...en la mayor parte de las obras arquitectónicas no suele dejarse al exterior el hierro, pues en las fachadas se recubre por otros materiales, y es en tal caso en el interior en donde se deja al descubierto, generalmente en forma de columnas de fundición con ornamentación tradicional, casi siempre del reino vegetal, y con capitel y base más o menos clásicos.

En efecto, el hierro permanece durante años bajo la estética clasicista más arraigada en el momento:

A pesar del conocimiento de estos materiales y de su aplicación a la Arquitectura, ya hemos visto cómo seguían imitándose los estilos en medio de una confusión de ideas de la cual surgió el “art nouveau” y todavía han de pasar varios años antes de que surjan con claridad las nuevas formas que el nuevo material crea.¹⁹⁸

Los estilos nacionales y regionales surgen al albur del impulso regeneracionista impulsado por los hombres del 98. Mientras algunos arquitectos ven la solución en las novedades europeas, especialmente en la

¹⁹⁶ Bernardo Giner de los Ríos, *50 años de arquitectura española II (1900-1950)*, Madrid, Adir Editores, 1980 (Colección Archivos y Documentos, 2), p. 25. Texto aparecido originalmente en Editorial Patria S.A., Méjico, 1952.

¹⁹⁷ Cf. Ucha Donate, *op. cit.*, p. 107.

¹⁹⁸ Cf. Ucha Donate, *op. cit.*, p. 107.

Secesión Vienesa y en otros movimientos holandeses y alemanes (movimientos éstos que finalmente desembocan en las vanguardias del XX), otros estiman necesario ahondar en las raíces genuinamente hispánicas. De la mano de éstos últimos nacen los estilos nacionales, entre los que triunfan el neomudéjar y el neoplateresco, que recibe su parte de la herencia renacentista española, amén de la impronta gótica¹⁹⁹. El Renacimiento español es el estilo heredado predominante en el Círculo de la Unión Mercantil e Industrial (1918-1924), Gran Vía 24, c.v. Hortaleza 2, c.v. Reina, de Joaquín y Luis Sainz de los Terreros, con sus grandes columnas, tímpanos y entablamentos clásicos (fig. 137). En un edificio de viviendas de carácter regionalista (1919-1921), Santa Engracia 5, c.v. Manuel González Longoria, de Luis Ferrero Llusá y Francisco Javier Ferrero, destacan las volutas, arcos y tímpanos que constituyen elementos contrastantes con el resto de la construcción.

El componente clasicista que aportan los estilos nacionales o regionales no es más que la corroboración del clasicismo general imperante en las tendencias del momento, como bien apunta Rodolfo Ucha²⁰⁰:

Aparece, pues, el siglo XX con la coexistencia del naturalismo del “modern style” y de un clasicismo, ya indicado, que pronto sufre tendencias nacionalistas sin que éstas desplacen a las anteriores, sino que, con un marcado eclecticismo, son una innovación más a incorporar a las ya existentes; estas tendencias nacionalistas no son, en esencia, más que una variación de las tendencias clásicas, cambiando únicamente los puntos de partida, ya que si antes se copiaba a los griegos o al gótico, pongamos por caso, ahora se copia al mudéjar toledano, por ejemplo, casi siempre con los mismos defectos de copias frías y sin alma en que cayeron los anteriores.

De hecho, así resume este autor las tendencias con las que se abre el siglo XX:

Se destacan claramente las nuevas tendencias aparecidas, que pueden enunciarse así: retorno a un clasicismo directo o a un clasicismo de tipo renacentista; influjo de la arquitectura extranjera; deseo de austeridad y sobriedad producidos por el cansancio de los excesos ornamentales de la época anterior, y que tratan de remediar muchos con inspiraciones de la sencilla y austera arquitectura popular. Esta última tendencia tendrá gran éxito en la región vasca.²⁰¹

Los cambios producidos por las tendencias sucesivas no desdibujan tampoco el concepto central del clasicismo, ya que a principios del XX

¹⁹⁹ Para el neomudéjar en estos años véase el cuadernillo de M^a Ángeles Toajas Roger, *El Neomudéjar en Madrid 1900-1930*, Madrid, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deporte-Instituto de Estudios Madrileños del C.S.I.C., 1997. Dentro de la corriente neoplateresca se inscriben dos proyectos de José López Sallaberry: el Edificio ABC (1899), calle Serrano 61, y el Palacete Adcoch (1905-1906), Paseo de la Castellana 45. También neoplateresco es el Palacio Bermejillo (1913-1916), calle Eduardo Dato 31, de Eladio Laredo. De un estilo neobarroco es la llamada Casa del Cura de San José (1910-1912 –fachada–), Alcalá 41, esquina Marqués de Valdeiglesias, de Juan Moya e Idígoras. El neobarroco aflora en el edificio de viviendas Red de San Luis (1914-1916), Gran Vía 26, Hortaleza 1, Fuencarral 2, de Pablo Aranda Sánchez y Julio Martínez Zapata, así como en el Edificio Gran Peña (1914-1916), Gran Vía 2, Marqués de Valdeiglesias 1, Reina 26, de Eduardo Gamba y Antonio de Zumárraga.

²⁰⁰ Cf. Ucha Donate, *op. cit.*, pp. 17-18.

²⁰¹ Cf. Ucha Donate, *op. cit.*, p. 43.

...las variaciones de estilo son más bien teóricas que prácticas; el clasicismo sigue manifestándose en casi todas las composiciones de forma más o menos clara, y la aparición de los nuevos materiales –hierro y hormigón armado– no traen consigo la de nuevas formas, por lo menos hasta después de la guerra del catorce.²⁰²

El regionalismo español, con todo, es visto por parte de la crítica como un clasicismo. Es el caso de Pérez Rojas, quien considera que

...en realidad, mucha de la llamada arquitectura regionalista está animada por un equilibrio compositivo clasicista, pues en este momento tan atento a las creaciones renacentistas hace que no simplemente se maneje los repertorios decorativos platerescos sino composiciones más puristas y hasta italianizantes.

No obstante, el siglo que comienza limita el concepto de cita arqueológica, concepto base de los arquitectos tradicionalistas del siglo XIX²⁰³, pues “hoy vemos que el principal defecto de estas tendencias tradicionalistas es el exagerante servilismo en que cayó y, generalmente, excesivo recargamiento en la decoración”²⁰⁴. La lógica del clasicismo se impone al comienzo del siglo XX frente a la cita arqueológica; el arquitecto Demetrio Ribes, implicado en las distintas corrientes del momento –tanto el eclecticismo, como el Modernismo e incluso el racionalismo dejan huella en su obra–,

...entendía que la historia influye en el proceso de creación de forma distinta a como la plantea Rucabado en su ponencia: no a través de la “cita” arqueológica sino de la lógica del clasicismo, porque de los estilos pasados “¿qué podríamos copiar de ellos más que detalles? Los estilos pasados son como flores marchitas guardadas entre hojas del libro de la historia... Tocarlas es destruirlas”.²⁰⁵

En este panorama de clasicismo no pasa desapercibido el estudio del que fue objeto la arquitectura renacentista italiana en estos primeros años del siglo XX en Madrid, como apunta Ucha Donate:

Se sustituye la tendencia neoclásica, primero, por el renacimiento italiano, como hizo por primera vez don Pascual Colomer en el palacio del marqués de Salamanca, hoy Banco Hipotecario, en el cual la composición recuerda la del palacio de la Farnesina, en Roma; por otra parte, este arquitecto, en sus construcciones oficiales, se muestra marcadamente clasicista. También son de influencia italiana el palacio para el marqués de Alcañices, construido por Cubas, en el Paseo de Recoletos, y el de la familia López-Dóriga. Y del mismo arquitecto, el de don Ramón Aranaz, también en la Castellana.²⁰⁶

²⁰² Cf. Ucha Donate, *op. cit.*, p. 79.

²⁰³ Entre éstos habría que contar a Vicente Lampérez y Romea, Leonardo Rucabado, Aníbal González Álvarez-Osorio, Juan Moya Ydígoras, Eladio Laredo y Carranza, Amós Salvador y Carreras, Luis Bellido y González, Narciso Clavería y de Palacios o Rafael Martínez Zapatero.

²⁰⁴ Cf. Ucha Donate, *op. cit.*, p. 77.

²⁰⁵ Cita de “Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional. Trabajo leído por el arquitecto Demetrio Ribes”, en *Arquitectura y Construcción*, Anuario para 1919, pp. 21-25, tomada de Carlos de San Antonio Gómez, *El Madrid del 98...*, pp. 153-154. Ribes renuncia a copiar lo puramente ornamental de los estilos pasados.

²⁰⁶ Cf. Ucha Donate, *op. cit.*, p. 64.

Un arquitecto que constituye un caso aparte en el estudio de la arquitectura española del siglo XX es Antonio Palacios Ramilo (1874-1945), figura clave en la concepción de la ciudad de Madrid tal como hoy la conocemos. De un particular eclecticismo constructivo, el arquitecto gallego logra la originalidad a pesar de la aparente mezcla de estilos. Sin duda, una de sus obras más renombradas es el Palacio de Telecomunicaciones (1904-1919), en colaboración con Joaquín Otamendi (fig. 138). Su monumentalidad le acerca tanto a un tipo de clasicismo que alcanza, incluso, a reflejar el influjo de Schinkel, como al Barroco tradicional hispano. Al decir de Pérez Rojas,

...este edificio, que sorprende por la sobriedad y el racionalismo clasicista de muchas de sus partes, que llegan en algunos fragmentos a un uso de reticulados que hace pensar en Schinkel, de pronto hace una inflexión audaz y se torna súbitamente barroco.²⁰⁷

De la extensa producción de Palacios, se puede desgajar un núcleo formado sustancialmente por obras en las que el clasicismo es determinante: el Banco Central –antes conocido como Banco del Río de la Plata y actual sede madrileña del Instituto Cervantes– (1910-1918, fig. 139), Alcalá 49, también en colaboración con Otamendi, con unas columnas corintias monumentales y unas cariátides (fig. 140) que “constituyen un elemento original en la arquitectura de este momento”, según Carlos de San Antonio²⁰⁸ y que

...fueron realizadas muy probablemente teniendo en cuenta la lámina [de Percier y Fontaine] “Vue de la Tribune et d’une partie de la Salle des Maréchaux, au Palais des Tuileries”. Los motivos decorativos escultóricos fueron realizados por el escultor Ángel García.²⁰⁹

Pérez Rojas destaca la importancia de este edificio, que

...abre el periodo clásico de Palacios en un momento en que el arte y la literatura española en general están abandonando las filas del modernismo y se dirigen por las vías del clasicismo y el regionalismo.²¹⁰

El ambiente europeo, además, es propicio para el despliegue del clasicismo arquitectónico, como también nos recuerda Pérez Rojas, pues

...en 1911-1912 Behrens realiza la embajada de Alemania en San Petersburgo y entre 1909-1911 Hoffmann realiza la casa Ast de Viena y en 1911 el Pabellón Austriaco de la Exposición de Roma. El clasicismo de Palacios y Otamendi en el Banco del Río de la Plata, va más allá, se inflama, se hace barroco, su grandiosidad raya en lo piranesiano. Frente al equilibrio de otros clasicistas contemporáneos el clasicismo de Palacios y Otamendi tiene un vigor, una fuerza desbordante y barroca que se sitúa en las puertas del art déco²¹¹.

²⁰⁷ Javier Pérez Rojas, *Art déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990 (“Cuadernos Arte Cátedra”, 27), p. 301.

²⁰⁸ Carlos de San Antonio, *El Madrid del 98...*, p. 271.

²⁰⁹ Pérez Rojas, *Art déco...*, p. 213.

²¹⁰ Pérez Rojas, *Art déco...*, p. 212.

²¹¹ Pérez Rojas, *Art déco...*, pp. 212-213.

El edificio comercial de la calle Mayor 4, c.v. Arenal 3 (1919-1921), presenta un grupo de columnas corintias pareadas y pilastras en los extremos (fig. 141), así como la Casa Matesanz (1919-1923), Gran Vía 27, c.v. Tres Cruces 9, c.v. Salud 12, con pilastras monumentales y arcos de medio punto coronando los amplios miradores acristalados (fig. 142). Emblemático es el Círculo de Bellas Artes (1919-1926), Alcalá 42, c.v. Marqués de Casa Riera 2 (fig. 143); la escultura de *Palas Atenea* (fig. 144), obra de Juan Luis Vasallo (1908-1986) que sirve como remate al edificio, en palabras del arquitecto “...parece surgir, como en la Acrópolis, áurea y triunfadora en lo sumo de la obra para darle definitivo significado”²¹². Según el propio Palacios,

...no podíamos adoptar para un edificio de las Bellas Artes ninguno de los estilos, sean nacionales o extranjeros, que pudiéramos llamar gráficamente provisionales, dependiendo de una moda momentánea, sino acudir a aquel canon de belleza permanente e inmortal.²¹³

Pérez Rojas analiza el papel del clasicismo en este edificio:

Palacios realiza con el Círculo de Bellas Artes un templo del arte, hermana a las bellas artes en un edificio en el que lo moderno busca la armonía con los arcanos del mundo clásico. El programa decorativo y la elección de estilo son plenos indicadores de esta intención, mucho más clara aquí que en otros edificios de Palacios susceptibles de ser leídos en clave de catedral. Los temas escultóricos propuestos para el exterior eran la Armonía de las Bellas Artes o El Parnaso en el friso, en los pilonos Pegasos que simbolizan el genio y el ideal, y dominando a todos la figura de Palas Atenea como emblema del edificio. En pintura el tema central que el arquitecto señala en la memoria es el dios de las artes Apolo en el carro del Sol.²¹⁴

Los artistas que trabajan para la decoración del Círculo de Bellas Artes conforman un nutrido grupo de escultores y pintores de tendencias clasicistas. Entre los escultores cabe destacar la figura de Juan Cristóbal, encargado de realizar una alegoría de la Música (fig. 145); José Capuz, autor de los relieves para los intercolumnios, con alegorías de las artes (fig. 146); Juan Adsuara, quien decora parte de los pilares de la puerta principal (fig. 147); Ortells, a quien se le encarga otra serie de alegorías; Ángel García Díaz, autor de unos bocetos para los pegasos del pilono; y el citado Vasallo, quien corona el edificio con la *Palas Atenea* de la azotea. Los pintores que colaboran en el Círculo plantean también temas clásicos del mundo grecolatino: José Ramón Zaragoza con “La Belleza y el Genio conduciendo a los grandes artistas al Templo de la Inmortalidad” y “Apolo guiando el carro del Sol”. Estas decoraciones fueron comentadas en el artículo “La decoración del Círculo de Bellas Artes. Unos techos de Zaragoza”, aparecido en *La Esfera*, nº 595, 1925²¹⁵. Por otro lado, un arquitecto más inclinado a la vanguardia como Secundino Zuazo concibe

²¹² Citado por Pérez Rojas, *Art déco...*, p. 468.

²¹³ Citado por Carlos de San Antonio Gómez, *El Madrid del 27...*, p. 160.

²¹⁴ Pérez Rojas, *Art déco...*, pp. 468-469.

²¹⁵ Cf. Pérez Rojas, *Art déco...*, pp. 469-470.

también un proyecto clasicista para este mismo edificio, según Ucha Donate, “de un clasicismo sereno”²¹⁶.

Otros edificios madrileños de Antonio Palacios son el Hotel Avenida (1921), Gran Vía 34, c.v. Mesonero Romanos, cuyo primer proyecto es de J. Yarnoz Larrosa. Destaca por su monumentalismo y las columnas jónicas de la fachada (fig. 148). El Banco Mercantil e Industrial, actual edificio de la Comunidad de Madrid (1933-1945), Alcalá 31, c.v. Caballero de Gracia, es un gran homenaje a los arcos triunfales de la Antigüedad en el que la columnata superior refuerza la impresión clasicista del edificio (fig. 149).

Pero es muy posible que el más clasicista de los proyectos de este arquitecto fuera el no levantado Palacio de las Artes, de 1925. La crítica ha señalado la inmediata referencia al monumento a Víctor Manuel II en Roma –el llamado *Vittoriano* de Giuseppe Sacconi (1854-1905), inaugurado en 1911–, así como el colosalismo heredado de las películas en boga de Griffith y De Mille²¹⁷. Otro campo visitado por nuestro arquitecto es el urbanismo, que en los planes de Palacios roza, también, el clasicismo, como señala Pérez Rojas:

Con las diversas propuestas urbanas y en concreto con esta primera de la Puerta del Sol, sale al exterior el dinamismo y la tensión barrocas que encerraban las plantas de sus edificios de rostro clasicista. [...] Todas las experiencias del colosalismo arquitectónico que difunden las grandes creaciones cinematográficas son otro elemento a incluir en estas visiones urbanas, son esas mitificaciones y exaltaciones metropolitanas vinculadas al arte déco, que del grado clasicista pasarán al aerodinámico. Tanto en los conjuntos urbanos como en la arquitectura de Palacios, las formas cóncavas y convexas de raíz barroca y las uniones de curvas y rectas crean un espacio tenso en el que las referencias clásicas de columnas y estatuas ponen notas de gravedad.²¹⁸

Otros estudiosos como Rodolfo Ucha Donate señalan que en Antonio Palacios se ve

...el cuidado exquisito y la sensibilidad profunda en la moldura y el detalle. [...] La parte escultórica y la molduración poseen un vigor y un relieve que indican el cuidado y pasión que, a más de las cualidades artísticas personales, ponía el autor en sus obras.²¹⁹

1.2.- Movimientos de renovación y vanguardias arquitectónicas

En contraste con el historicismo reinante, una serie de arquitectos intentan búsquedas renovadoras que pasan por la ruptura con la tradición de la cita arqueológica, en busca de la sencillez necesaria: es lo que Carlos de San Antonio llama el momento de evolución y renovación²²⁰. Pero esa sencillez la hallan en los ideales del clasicismo, que ofrece, además, claridad y racionalidad. La primera década del siglo XX asiste, así, al

²¹⁶ Ucha Donate, *op. cit.*, p. 96.

²¹⁷ Pérez Rojas, *Art deco...*, p. 475.

²¹⁸ Pérez Rojas, *Art deco...*, p. 472.

²¹⁹ Ucha Donate, *op. cit.*, p. 96.

²²⁰ Carlos de San Antonio, *El Madrid del 27...*, p. 177.

nacimiento del primer racionalismo arquitectónico, “reacción frente a los historicismos de distinto perfil y un contraste respecto al modernismo”²²¹. Un ejemplo de esta nueva tendencia es el Grupo Escolar Cervantes (1910-1914), calle Santa Engracia 166, de Antonio Flórez Urdapilleta. Por otro lado, éste mismo arquitecto, en colaboración con Francisco Javier de Luque, es el autor de la Residencia de Estudiantes (1911-1915), calle Pinar 21, crisol de las personalidades y las disciplinas artísticas más relevantes de la vanguardia española (fig. 150). La idea originaria de lo que llegaría a ser este proyecto data de 1910, cuando el pedagogo malagueño Alberto Jiménez Fraud, a instancias de la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, configura en Madrid una residencia de estudiantes al modo de los *colleges* que había conocido en sus viajes por Inglaterra. La levanta en la calle Fortuny 14, esquina a la calle Rafael Calvo, con sólo 15 residentes. A raíz del éxito de la propuesta, los llamados “altos del hipódromo”, al final de la Castellana, fueron concedidos a la Residencia para construir un edificio nuevo, proyectado en este caso por Antonio Flórez.

En definitiva, existe una serie de arquitectos que en estos primeros años del siglo XX busca nuevas salidas frente a lo establecido: desde Antonio Palacios Ramilo hasta Modesto López Otero, Secundino Zuazo, Luis Lacasa, Manuel Sánchez Arcas, Teodoro de Anasagasti, Antonio Flórez Urdapilleta y Gustavo Fernández Balbuena. En palabras de Carlos de San Antonio²²²,

...el 98 aportó a la arquitectura española la idea regeneradora que se tradujo en la búsqueda de una arquitectura moderna. El afán modernizador, por lo general, se dirigió a explorar un nuevo repertorio formal que sustituyera al caduco Eclecticismo de corte académico y de sintaxis clasicista.

Los nuevos arquitectos –se refiere principalmente a Antonio Flórez, Leopoldo Torres Balbás, Teodoro de Anasagasti, los hermanos Fernández Balbuena, Eugenio Fernández Quintanilla, Luis Bellido o Enrique Colás–

...buscaron nuevos planteamientos estéticos, técnicos y sociales que incidieran en su modo de proyectar, lejos de la nostalgia o la erudición historicista de sus contemporáneos, aunque sin desprenderse totalmente de ella.

Estos arquitectos se afanaron por encontrar una nueva arquitectura al margen de las influencias vernáculas. Acudieron primero a los modelos de la Secesión y, posteriormente, a las ideas procedentes de Alemania y de Holanda. Plantearon la ruptura con la tradición asumida como “cita”; aunque por su formación académica, esta ruptura no supuso un corte definitivo con la historia. Por eso no es extraño que en busca de la sencillez, como reacción a la “cita arqueológica”, se acudiera al lenguaje clásico que ofrecía lógica, racionalidad, claridad compositiva en contraste con el formalismo de la arquitectura regional o nacional.

Los primeros arquitectos céntricos madrileños

...toman de todos [elementos tradicionales, estructuralismo y hormigón armado] la parte necesaria para que sus obras resulten y tengan, sin embargo, el sello del arte tradicional y nacional que les precedió, simplifican los

²²¹ Carlos de San Antonio, *El Madrid del 98...*, p. 275.

²²² Carlos de San Antonio, *El Madrid del 27...*, p. 26.

trazados clásicos y los utilizan con medida y acierto en sólo aquellas partes del edificio que les son apropiadas: cornisas, puertas principales o ventanales, mientras que en el volumen y forma del edificio se aproximan más a tendencias de última hora.²²³

Es interesante señalar aquí la estancia en la Academia de España en Roma de arquitectos como el citado Antonio Flórez Urdapilleta, Gustavo Fernández Balbuena (quien, además, gana una beca del Círculo de Bellas Artes por su proyecto de restauración de Itálica) o Teodoro de Anasagasti; más tarde disfrutará también de una estancia similar García Mercadal. El contacto con los vestigios de la Ciudad Eterna no pasará desapercibido para los jóvenes arquitectos. En el caso de Flórez, la plaza como pensionado en la Academia de España en Roma conseguida en 1904, le permite viajar también por toda Italia. Visita igualmente Grecia, Turquía y Viena. Fruto de todo ello es el *Proyecto de restauración del teatro antiguo de Taormina*, que obtiene la medalla de primera clase en 1908.

Teodoro de Anasagasti, que ganó la plaza de pensionado en Roma en 1909, evoluciona del academicismo al clasicismo de Otto Wagner, pero sin dejarse influir por otros movimientos o personalidades en boga como la *Bauhaus* o Le Corbusier. La monumentalidad y las líneas clásicas son evidentes en los Almacenes Madrid-París (1920-1922 y 1933-1934), Gran Vía 32, c.v. Mesonero Romanos 18, c.v. Gonzalo Jiménez de Quesada 1, c.v. Desengaño (fig. 151). Señala Rodolfo Ucha²²⁴ que

...Anasagasti es un gran teorizante y defensor de las Arquitecturas extranjeras, pregonando el que el contacto con ellas renovará el arte español; es, por tanto, opuesto al tradicionalismo nacionalista del momento.

En la composición de los proyectos anteriormente citados [el proyecto para el Cementerio Ideal (1910), la Torre del Silencio para ese cementerio, la Villa del César (1911) y el monumento en honor de la reina María Cristina de Habsburgo Lorena en la Isla de Santa Clara (1913), San Sebastián] se inspira en las grandes masas ciegas de la Arquitectura antigua de Oriente, Egipto, Grecia y Roma. Estos proyectos, un tanto difíciles de realizar, no fueron ejecutados, pero ellos le dieron gran fama y renombre y tuvieron su repercusión en cuanto a las tendencias estéticas se refiere.

Con todo, Anasagasti, primeramente contrario al tradicionalismo, es considerado finalmente ecléctico, especialmente debido a las colaboraciones llevadas a cabo junto a su suegro López Sallaberry²²⁵.

La relación de estas obras tanto con la Secesión Vienesa como con la estancia en Roma han sido magníficamente aclaradas por Pérez Rojas en su estudio, del cual citamos²²⁶:

No olvidemos que la Italia a la que viaja es la de D'Aronco, Sommaruga, Rigoti, Arata, Piacentini y Sant'Elia. En contacto con el mundo de los monumentos y la antigüedad romana, el secesionismo de Anasagasti se torna más clásico y evoluciona hacia volúmenes y geometrías más depurados. Sus proyectos para el Cementerio Ideal (1910), Villa del César (1912) y el monumento a María Cristina en San Sebastián (1913), están envueltos en una atmósfera poética e ideal romántica en la que la arquitectura se funde

²²³ Ucha Donate, *op. cit.*, p. 125.

²²⁴ Ucha Donate, *op. cit.*, pp. 111-112.

²²⁵ Cf. Carlos de San Antonio, *El Madrid del 98...*, pp. 154-155.

²²⁶ Pérez Rojas, *Art déco...*, pp. 191-195.

con una naturaleza agreste y solitaria que recuerda las creaciones de Billing y Hoppe, y algunos cuadros de Böecklin. En esos dibujos Anasagasti refleja su idea del monumento conmemorativo como una composición fundamentalmente arquitectónica que tiene un complemento en la escultura, a veces localizada en frisos y relieves, y otras exenta como sucede en el Cementerio Ideal, donde ésta acentúa los rasgos simbólicos del tema, poniendo notas de color, tristeza, heroicidad y gloria. El proyecto de Villa del César se sitúa sobre un alto promontorio que permite idear caminos serpenteantes, puertas triunfales y escalinatas un poco al modo de esa arquitectura que se ha definido como a la sombra de Nietzsche; la Villa del César es uno de sus dibujos más evocadores, donde la arquitectura se reduce a formas geométricas puras en una composición estrictamente simétrica. Anasagasti, al igual que otros arquitectos coetáneos, parte del método compositivo *Beaux-Arts*, pero reduciéndolo a los elementos mínimos, depurándolo, conduciendo la retórica de esa arquitectura –que había dado obras como el monumento a Víctor Manuel de Sacconi en Roma–, hacia un lirismo esteticista. La villa que proyecta diríamos que es para un César seducido por los misterios orientales, un poco astrólogo y hermético. El clasicismo modernizado al que deriva el secesionismo de Anasagasti adquiere rigideces más propias de la arquitectura egipcia. Estos volúmenes macizos ubicados en escarpados promontorios o suaves pendientes, en manos de arquitectos como Sant’Elia o Chiattoni se transforman en volúmenes puros, en grandes masas edificatorias situadas en entornos donde los obeliscos y cipreses dan paso a chimeneas humeantes, símbolos de una trepidante atmósfera metropolitana. Pero no será la utopía futurista la que finalmente seduzca a nuestro arquitecto, sino una refinada y equilibrada modernidad que en materia urbanística tiene el punto de partida en el esteticismo de Camilo Sitte. [...] El proyecto del Cementerio Ideal fue, sin embargo, una de las creaciones de mayor éxito y resonancia de Anasagasti. Es el fruto de su estancia romana, que presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910 obtuvo la primera medalla, y luego fue premiado con medalla de honor en la Internacional de Roma de 1911”.

Igualmente Luis Moya había señalado la impronta clasicista de Anasagasti en el artículo “Teodoro Anasagasti”, en *Arquitectura*, nº 191, 1957, pp. 5-13:

Su clasicismo era auténtico, nacido en Roma en sus años de pensionado. No era cosa de Petit Trianon, sino de auténticos restos de la antigüedad. El sentido de los grandes volúmenes simples, con las esbeltas y delicadas columnas como contrapunto, se hizo patente desde uno de sus trabajos de pensionado “Villa del César” que recuerdo publicado en *Blanco y Negro* y que alcanzó realidad en el carmen Rodríguez Acosta en Granada, ya muy desfigurado.²²⁷

Otras obras de este arquitecto son la Casa de Correos de Málaga (1916-1923), y en Madrid el Real Cinema (1919-1920), el Teatro Monumental (1922-1923), el Teatro Pavón (1923-1925), la capilla británica de San Jorge (1924-1926) o el teatro ABC de Prensa Española (1932). Su no pertenencia plena al GATEPAC²²⁸ le acarrea, a pesar de estar a favor de las teorías más novedosas y de los nuevos materiales, el ataque por parte de esta

²²⁷ Cf. Pérez Rojas, *Art déco...*, pp. 207-208.

²²⁸ La creación del GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) tuvo lugar en la reunión de arquitectos celebrada en el Gran Hotel de Zaragoza los días 25 y 26 de octubre de 1930.

agrupación, dado que Anasagasti echa mano de temas clásicos en las clases que imparte en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.

En estos arquitectos de comienzo de siglo la referencia a la Secesión Viena es inexcusable. Modesto López Otero, “partidario de la tradición en términos historicistas”²²⁹, introduce pequeños capiteles jónicos como remate a los pilares de la planta baja de un edificio de líneas sencillas como es el Hotel Gran Vía (1919-1925), Gran Vía 25, c.v. Tres Cruces, obra realizada en colaboración con Miguel de los Santos (fig. 152). La referencia a la arquitectura norteamericana es evidente en la Unión y el Fénix Español, que ya hemos reseñado, edificio al estilo de los de Chicago. Modesto López Otero “...posteriormente se inclina más hacia el barroco y el neoclásico, como en el Hotel Nacional, de Madrid y en el Gran Hotel de Salamanca”²³⁰.

Otro arquitecto como Pedro Muguruza y Otaño,

...dibujante extraordinario, presenta en sus proyectos sus profundos conocimientos del clásico, al que imprime una recia modalidad, a la manera de nuestros maestros del segundo renacimiento; en ellos destaca la claridad en la composición, pureza y sencillez en los perfiles y acierto en las proporciones.²³¹

Ciertos elementos clasicistas están presentes en el remate de su Palacio de la Prensa (1924-1928), Plaza del Callao 4, Gran Vía 46, c.v. Tudescos, como las columnas dobles adosadas de la parte superior, los frontones de alguna ventana, los relieves y la decoración general (fig. 153).

La arquitectura de la segunda república española cuenta con un grupo de contornos tan escurridizos como los de la generación literaria del 27: la conocida como Generación del 25. Carlos de San Antonio²³² establece ciertas características comunes a la Generación Poética del 27 y a la Generación Arquitectónica del 25, que resumimos a continuación: por un lado la conjunción de lo culto y lo popular. En arquitectura es fundamental el aserto de Luis Lacasa²³³: “respeto el racionalismo y el instinto, el Partenón y los hangares de Orly, el arte intelectual y el popular”. En segundo lugar, la presencia de lo universal y lo español. Y finalmente la búsqueda de un equilibrio entre la tradición y la renovación. La frase de Jorge Guillén al respecto es esclarecedora: “Una generación tan innovadora no necesitó negar a sus antepasados remotos o próximos para afirmarse”²³⁴. En arquitectura hay ejemplos de clasicismo, ya que

...la ornamentación puntual y la tipología clasicista en las plantas de algunos edificios singulares, junto al empleo de la técnica más avanzada, era una constante en los edificios madrileños de este periodo. Baste pensar en el edificio Rockefeller y su pórtico de columnas, o en las Facultades de la Ciudad Universitaria, proyectadas con una tipología académica y, a la vez, construidas con los últimos adelantos en las estructuras de Torroja, en los

²²⁹ Carlos de San Antonio, *El Madrid del 27...*, p. 21.

²³⁰ Ucha Donate, *op. cit.*, p. 126.

²³¹ Ucha Donate, *op. cit.*, p. 137.

²³² Carlos de San Antonio, *El Madrid del 27...*, pp. 42 y ss.

²³³ En la “Encuesta sobre la nueva arquitectura” realizada por García Mercadal, *La Gaceta Literaria*, nº 32, 15 de abril de 1928.

²³⁴ Citado por Carlos de San Antonio, *El Madrid del 27...*, p. 44.

materiales, en las instalaciones de calefacción, de aire acondicionado y de fontanería, e incluso, en el mobiliario que se diseñó para la ocasión. Otro ejemplo de avances técnicos es el cine Capitol, donde se instaló la viga *Vierendell* de hormigón mayor de Europa con 31 m de largo.²³⁵

La Generación de 1925 tiene unas características que, en palabras de Oriol Bohigas²³⁶,

...corresponden a una arquitectura que rompe formalmente con la tradición clásica y los *revivals* regionalistas que habían sido la tónica de la generación anterior, pero que no se integra a la revisión metodológica que en toda Europa comportaba el incipiente movimiento moderno. A menudo, esta arquitectura partía de los mismos esquemas antiguos y sólo añadía a ellos una piel más simplificadora y un lenguaje basado en ciertos lugares comunes “modernos”...

No obstante, la presencia de un componente eminentemente clásico no desaparece de esta arquitectura. En cualquier caso, los arquitectos de la llamada generación del 25 representarían la verdadera vanguardia arquitectónica española, si bien sus componentes rechazan la vanguardia más ortodoxa, a excepción de García Mercadal. Pero los arquitectos del 25 tienen un concepto de clasicismo cercano al del alemán Tessenow. Carlos de San Antonio analiza la relación de este modo:

Si recordamos la respuesta de J. M. de Cossío a *La Gaceta Literaria*: “La vanguardia no será sino la extrema avanzada de la tradición”, y si consideramos que para Tessenow la tradición “no constituye una condición histórica a la que retornar, sino un objetivo que conquistar descomponiéndolo, analizándolo, huyendo de la «tosquedad»”, comprobamos que ambos tratan de conceptos análogos. Cuando hablamos de tradición, nos referimos a la nueva lectura del clasicismo que hacían esos arquitectos alemanes. En los signos clásicos buscaban la eternidad y pureza de un lenguaje manipulado por el eclecticismo. La vanguardia y arquitectos como Behrens, Bonatz o Tessenow, en el fondo, buscaban idénticos objetivos antieclécticos: unos creando nuevas formas, nuevos mitos; otros mediante la atemporalidad de lo “clásico”.²³⁷

Es Heinrich Tessenow (1876-1950) el principal buscador, dentro de las corrientes arquitectónicas de principios del siglo XX, de una “pureza originaria”. En palabras del arquitecto alemán²³⁸,

...es necesario tender a una uniformidad sin demasiadas excepciones: primero ponemos sobre la cornisa del tejado una Venus de tamaño natural, después llega la administración de Correos e instala al lado sus tinglados telegráficos. [...] El ornamento o la decoración están en cualquier parte; pero es tanto mejor cuanto menos se desea, o bien, tanto más satisface cuanto más lo tratamos con indiferencia.

²³⁵ Carlos de San Antonio, *El Madrid del 27...*, p. 45.

²³⁶ Oriol Bohigas, *Arquitectura española de la segunda república*, Barcelona, Tusquets Editor, 1973, 2ª edición ampliada y revisada, (=1970), p. 13. Sobre los arquitectos de la generación del 25, véase el libro de Sofía Diéguez Patao, *La generación del 25. Primera arquitectura moderna en Madrid*, Madrid, Cátedra, 1997 (“Cuadernos Arte Cátedra”, 32).

²³⁷ Carlos de San Antonio Gómez, *El Madrid del 27...*, p. 37.

²³⁸ Citadas por Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, *Arquitectura contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1980, p. 96.

Esta idea de la “pureza original” de Tessenow encuentra en España el apoyo del arquitecto Leopoldo Torres Balbás, y en su línea se sitúan también ciertos arquitectos del 25, como hemos visto, con el estudio de la historia arquitectónica madrileña (el ladrillo y la piedra de Colmenar, el granito de Guadarrama), con la Ciudad Universitaria como el ejemplo de mayor envergadura. La referencia a la “historia” no es en absoluto un retorno al historicismo, sino precisamente una forma de huir de él mediante el regreso a los orígenes, rechazando, además, el formalismo vacuo y el detalle irrelevante. No obstante, dentro de la crítica que en España se hace de los arquitectos racionalistas, destaca la postura de Torres Balbás, crítico con el clasicismo racionalista de Le Corbusier. En efecto, abomina del “respeto a la antigüedad” que ve en las obras del arquitecto francés²³⁹. Torres Balbás llega a criticar el parecido que las viviendas actuales presentan con las medievales o incluso con las romanas.

La crítica al racionalismo francés se extiende a otro arquitecto como Luis Lacasa, quien afirma que

...Le Corbusier, que no ha inventado nada, ha tenido la gran habilidad de saber encontrar gran cantidad de palabras, que son la vanguardia de la nueva arquitectura; por ejemplo: la casa es una máquina para vivir. Una pipa es tan bella como el Partenón, etc.²⁴⁰

Es necesario aquí reproducir las palabras del propio Le Corbusier – puras greguerías, como las señaladas por Lacasa–, en el número especial de *La Gaceta Literaria* (nº 32, 15 de abril de 1928) dedicado a la arquitectura contemporánea:

¡¡¡Capitalistas!!! ¡¡¡He aquí la nueva arquitectura!!! ¡¡¡Buena, bonita, barata!!! [...] El hangar de Orly es tan clásico como el Partenón.²⁴¹

Con todo, Torres Balbás reflexiona sobre el sentido de “lo clásico” y su herencia en nosotros, y concluye que lo mejor de Le Corbusier es la crítica a la arquitectura ecléctica,

...aunque no falten en ella puerilidades. Tal, el decir que San Pedro de Roma y la Villa Médicis son el cáncer de la arquitectura francesa, como si un espíritu avisado no pudiera en Roma, lo mismo que en París o Nueva York, deducir del pasado sus grandes enseñanzas vitales, sin intentar resucitarle. No; no es la educación clásica la que nos hace tributarios o plagiarios, en el peor sentido de la palabra, de la antigüedad: con formación clásica o si ella, si carecemos de orientación moderna y sana, no lograremos hacer en arquitectura nada vital.²⁴²

²³⁹ Cf. Leopoldo Torres Balbás, “Tras de una nueva arquitectura”, en *Arquitectura*, agosto de 1923, p. 263.

²⁴⁰ Cf. Luis Lacasa, “Arquitectura impopular”, en *Arquitectura*, enero de 1930.

²⁴¹ Citado por Bohigas, *op. cit.*, p. 16.

²⁴² Cf. Leopoldo Torres Balbás, “Tras de una nueva arquitectura”, p. 267. Torres Balbás termina por asumir la idea de aunar tradición y vanguardia; cf. Carlos de San Antonio Gómez, *El Madrid del 98...*, p. 147. No nos resistimos a citar parte de otro artículo (“Las nuevas formas de la arquitectura”, en *Arquitectura*, nº 14, 1919, pp. 145-148) en que Torres Balbás compara la época actual a la Antigüedad y a la Edad Media en cuanto a los valores de sus arquitecturas:

“Y es que la arquitectura clásica, la que levanta los edificios de nuestras ciudades, es un arte viejo y en plena decadencia. Es inútil querer resucitarle. Otras formas bellísimas que contemplamos diariamente,

Con ello se hace patente, creemos, la idea particular de los arquitectos del 25 en relación con el clasicismo: es posible una revitalización de los esquemas generales clasicistas sin necesidad de realizar una copia exacta de los edificios del pasado, sino retomando las líneas primordiales de una arquitectura sencilla, clara y simétrica.

Esta manera de entender la arquitectura, como un funcionalismo clasicista²⁴³, similar al funcionalismo norteamericano, y a medio camino entre el formalismo historicista y el racionalismo, es finalmente la opción mayoritaria de los arquitectos de la Generación del 25. Dentro de esta corriente, y con indudables elementos clasicistas, se sitúa uno de los mayores arquitectos españoles del XX, el bilbaíno Secundino Zuazo Ugalde (1887-1970)²⁴⁴. Asegura Rodolfo Ucha que

...la característica de este arquitecto es la adaptación al momento, pero siempre con una raíz tradicional y con un sentido de permanencia y continuidad en sus diferentes modalidades, sobre las que sabe imprimir el sello de su personalidad en unión de la nota de modernidad.²⁴⁵

Su clasicismo puede considerarse producto de un cierto rechazo al funcionalismo más radical; Oriol Bohigas considera que

...Zuazo es todavía ecléctico y se mantendrá siempre adherido a un repertorio formal de procedencia clásica, pero en su época fue prácticamente el único arquitecto madrileño que mantuvo en su obra un esfuerzo de análisis lógico.²⁴⁶

En 1919 se presenta junto a Eugenio Fernández Quintanilla al concurso del Círculo de Bellas Artes de Madrid, un proyecto en donde

constituyen la verdadera arquitectura de la hora actual y tienen la sugestiva modernidad que anhelan nuestros espíritus.“

”Son las que pudiéramos llamar de la arquitectura dinámica: los grandes transatlánticos de curvas graciosas y enérgicas, los acorazados formidables, las locomotoras gigantescas que parecen deslizarse por las praderías, los aeroplanos que imitan como casi todas las anteriores, las formas de la naturaleza.“

”Ellas, unidas a las de los viaductos, puentes metálicos, las modernísimas estaciones de ferrocarril y las enormes fábricas construidas durante la guerra, hacen que nuestra época pueda compararse arquitectónicamente a la de los templos griegos y las catedrales góticas.“

”Los futuros historiadores de la arquitectura, deberán señalar el comienzo de una nueva era en la que mientras agonizan las formas tradicionales de una arquitectura basada fundamentalmente en principios estáticos, surgen esas otras formas de una belleza tan moderna y tan grande, de la arquitectura del movimiento, propia de los tiempos presentes. El pasado, son la piedra y la madera, materiales con los que no tenemos ya nada que decir; el porvenir está en el hierro, el cobre y el acero. Y notemos, finalmente, que las obras de esta arquitectura moderna ofrecen la misma lógica constructiva, igual razonamiento de sus formas que el mejor templo griego y la catedral gótica más pura, y que como éstos, son obras colectivas, cuyos autores permanecen en el anonimato”. Cf. Pérez Rojas, *Art déco...*, p. 590.

²⁴³ Cf. Carlos de San Antonio, *El Madrid del 27...*, p. 193.

²⁴⁴ Sobre Zuazo véanse el libro de Lilia Maure Rubio, *Secundino Zuazo, arquitecto*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1987, y el catálogo de la exposición celebrada en Madrid del 4 de octubre al 19 de noviembre de 2006, *Zuazo, arquitecto del Madrid de la Segunda República*, comisaria de la exposición Lilia Maure, Madrid, Biblioteca Nacional, 2006.

²⁴⁵ Ucha Donate, *op. cit.*, p. 143. Este estudioso considera a Zuazo, con todo, un arquitecto de transición hacia las tendencias funcionalistas, con las cuales se acaba superponiendo; cf. *op. cit.*, p. 157.

²⁴⁶ Bohigas, *op. cit.*, p. 19.

...las fachadas son completamente clasicistas, pero de un clásico que parece ser nuevo precisamente por su purismo y verdadera tradición. El trazado de la fachada lateral, sobre todo, recuerda el palacio Stoppani, en Roma, obra de Rafael. Sin embargo, las plantas no tenían la grandiosidad que se pretendía entonces y no llegó a realizarse.²⁴⁷

De 1919 data también el proyecto para el Banco Matritense, actual Hotel Villa de la Reina, Gran Vía 22, edificio de líneas generales clásicas, con entablamentos clásicos, gotas y un frontón interrumpido sustentado por dos columnas jónicas. Un proyecto posterior mucho más conocido es el Palacio de la Música (1924-1928), Gran Vía 35, c.v. Abada 14, que con la serie de columnas jónicas pareadas con entablamento clásico remite también a la arquitectura romana del Renacimiento (fig. 154); especialmente “el exterior, de un absoluto clasicismo, tiene influencia italiana con trozos del Palacio Médici, en el Monte Pincio de Roma”²⁴⁸. Según Carlos Flores²⁴⁹, “ni Richardson, ni Berlage, ni Zuazo usarán las formas antiguas con otro fin que el de lograr avances y superar el presente”. Esta idea se refleja en este Palacio de la Música, que en palabras de Moreno Villa, supone el “enlace con la tradición donde ésta quedó rota”²⁵⁰. Sobre el Palacio de la Música afirma Pérez Rojas que se trata de

...uno de los máximos logros del clasicismo madrileño de los años veinte, que reserva la decoración barroca para el interior [...] Frente a la ampulosidad de Palacios, Zuazo prefiere un clasicismo más contenido. Sigue en este edificio la línea clasicista, neoclásica, apuntada en el proyecto que él mismo presentó al Círculo de Bellas Artes pero perfeccionándola y haciéndola incluso más decorativa. Zuazo busca unas raíces clasicistas que le llevan a Herrera y a Villanueva, pero en la solución de la fachada titubea y en algunos anteproyectos se deja sentir la simultánea fascinación barroca. Finalmente se impone una fachada de equilibrada composición, que es una de las más armónicas de la Gran Vía.

Para Carlos Sambricio, al estudiar Zuazo a Villanueva llega “a manipular la historia, pero no planteándola desde supuestos historicistas eruditos, sino tomándola como ejemplo de una posible solución a una crisis”. Era ésta una

...crisis desde el análisis del clasicismo y de la tradición arquitectónica. Dejando de lado los conceptos pastichistas, no entendieron la discusión sobre la arquitectura como la preocupación por adoptar un lenguaje u otro sino que, por el contrario, entendieron éste como la consecuencia de un estudio de los materiales, de sus posibilidades, al tiempo que consideraban una valoración del espacio olvidada –en cuanto a método de proyectación.²⁵¹

Por otro lado, el Palacio de la Música inspira otro de los edificios cercanos, el cine Avenida (1927-1928), Gran Vía 37, de José Miguel de la Quadra Salcedo, seguidor de Zuazo (fig. 155).

²⁴⁷ Ucha Donate, *op. cit.*, p. 144.

²⁴⁸ Ucha Donate, *op. cit.*, p. 145.

²⁴⁹ Carlos Flores, *Arquitectura Española Contemporánea I, 1880-1950*, Madrid, Aguilar, 1989, p. 138.

²⁵⁰ Citado por Carlos de San Antonio, *El Madrid del 27...*, p. 194.

²⁵¹ Carlos Sambricio, “Primera parte: arquitectura”, en *Historia del Arte Hispánico. VI. El siglo XX*, Alhambra, Madrid, 1980, p. 31.

En 1930 Zuazo proyecta la Casa de las Flores (1930-1932), que ocupa la manzana definida por las calles Hilarión Eslava, Rodríguez San Pedro, Gaztambide y Meléndez Valdés, conjunto que “presenta la característica del autor, es decir, una arquitectura sincera y moderna sobre un fondo clasicista en trazado”²⁵². Los Nuevos Ministerios (1932-1936), Paseo de la Castellana, c.v. Plaza de San Juan de la Cruz, c.v. Raimundo Fernández Villaverde, c.v. Agustín de Bethancourt, con la colaboración del ingeniero Eduardo Torroja, son un ejemplo de arquitectura con materiales tradicionales tratados de manera funcional (fig. 156). El modelo básico es el Monasterio de El Escorial; en palabras de Zuazo:

Una inspiración no, naturalmente, formal, sino de ideas, de espíritu. Hay que tener en cuenta que los *Nuevos Ministerios* se trataba de una obra pública y representativa, y para que su proyecto fuera aceptado era preciso un entronque con la tradición.²⁵³

Veinte años más tarde, Zuazo aún recurre a principios absolutamente clasicistas, como corresponde al proyecto para la Casa-panteón-estudio del escultor Victorio Macho en Toledo, realizado entre 1952 y 1953. Al museo-panteón se accede por un pronaos clásico de cuatro columnas, y en su interior asombra la tenue iluminación, herencia de las curias romanas que a su vez se basan en otras tipologías de la Grecia clásica²⁵⁴. El lugar sobre el que se levanta el edificio se conoce como Roca Tarpeya, nada menos, en recuerdo del mirador situado en la colina del Capitolio en Roma, y desde el que, tradicionalmente, Nerón había observado el incendio de Roma, como canta el Romancero español. Debajo del mirador toledano se encuentran, además, los llamados Baños de la Cava.

La herencia del Renacimiento puede ser el resultado, aparte del estudio de la producción hispánica, de los viajes por Europa de varios arquitectos del 25: Anasagasti, Bergamín, Blanco Soler, de los Santos, Fernandez Shaw, Gutiérrez Soto, Lacasa, Sánchez Arcas, Yarnoz o Zavala²⁵⁵. Junto a los modelos renacentistas, es necesario destacar la importancia del rascacielos estadounidense en la arquitectura del Madrid de preguerra. Es más: el propio Zuazo afirma que el rascacielos es lo que quedará de la arquitectura moderna, el tipo de obra con que el siglo XX puede equipararse a las épocas clásicas,

...porque es lo que más semeja a las grandes creaciones técnicas del presente –un crucero, un trasatlántico. Y a las antiguas: una pirámide, una esfinge, una torre de Babilonia.²⁵⁶

²⁵² Ucha Donate, *op. cit.*, p. 147.

²⁵³ Citado por Carlos de San Antonio, *El Madrid del 27...*, p. 207

²⁵⁴ Cf. Lilia Maure, *Secundino Zuazo, arquitecto*, p. 167.

²⁵⁵ El articulista César González-Ruano, otro intelectual destacado dentro de la vanguardia española, residió en Roma durante 1936 como corresponsal de ABC. En sus memorias detalla su admiración por las ruinas de Roma y de Ostia; en ese mismo año, seguramente, visita con detenimiento también las ruinas de Pompeya. Cf. César González-Ruano, *Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, II, pp. 71, 85-86.

²⁵⁶ Cf. *La Gaceta Literaria*, nº 32, dedicado a la arquitectura, 15 de abril de 1928. Debido a la distribución algo irregular de las columnas de la revista, no está claro que la entrevista a Zuazo pertenezca a la “Encuesta sobre la nueva arquitectura” realizada por García Mercadal, aunque así lo considere Carlos de San Antonio, *El Madrid del 27...*, p. 54, a instancia de que en la reedición de aquella encuesta del 1928 en

Los años 30 son los años dorados de los rascacielos neoyorquinos, y en Madrid pueden considerarse herederos de los rascacielos estadounidenses el edificio Coliseum (1931-1933, Gran Vía 78, de Pedro Muguruza y Casto Fernández-Shaw, fig. 157), el ya reseñado de la Unión y el Fénix (fig. 131) y el edificio de la Compañía Telefónica Nacional de España (1925-1929, Gran Vía 28, c.v. Fuencarral 1, c.v. Valverde, de Ignacio Cárdenas Pastor, fig. 158), sobre el cual habla el escritor, pintor y crítico de arte José Moreno Villa en el artículo “Los indicios de la arquitectura” (*El Sol*, 9 de febrero de 1928)²⁵⁷. Esta herencia es una parte más del interés que los EE.UU. despertaron en muchos de los intelectuales y artistas del primer tercio de siglo: desde el viaje de Juan Ramón Jiménez a Nueva York en 1916, hasta la estancia de Moreno Villa en esta ciudad durante 1927: en ese mismo año López Otero, en compañía de Casares, Simonena y Palacios, y en vistas a la construcción de la Ciudad Universitaria madrileña, visita las universidades europeas y norteamericanas, que a su juicio eran las más perfectas. En 1928, recorren los EE.UU. durante tres meses Sánchez Arcas, Miguel de los Santos, Rafael Bergamín y López Otero de nuevo. Dos años después Lorca realiza su estancia en este país, y de noviembre de 1930 a febrero de 1931, Buñuel trabaja en los estudios de Hollywood. En noviembre de 1933 se celebra la primera exposición de Dalí en la Galería Julián Levy, y en noviembre de 1934 Dalí visita Nueva York por vez primera, seguida de una segunda en diciembre de 1936.

En relación con el país norteamericano se dibuja la madrileña Fundación Rockefeller, actual CSIC, (1927-1930), Serrano 113-117, de Manuel Sánchez Arcas y Luis Lacasa (fig. 159). Este edificio es, a juicio de Carlos de San Antonio, un ejemplo máximo de la unión de culto y popular, de lo universal y lo español, de la tradición y la renovación. Si bien el criterio arquitectónico es funcional,

...la característica principal de este edificio es la recuperación del clasicismo como método de composición aplicado a una realidad compleja, que resulta del exhaustivo análisis de las condiciones de uso. Esta postura significa la búsqueda de un funcionalismo “a la americana”, donde las necesidades del programa y de la técnica, están por encima de principios estéticos definidos *a priori*. Con una tipología clasicista para la planta del edificio, se rechaza tanto un historicismo trasnochado, como las experiencias, a veces gratuitas, de la vanguardia.²⁵⁸

Según Antonio Bonet Correa, con esta obra se consigue “un edificio total, a la vez funcional y no exento de valores arquitectónicos, incluso monumentales en el mejor sentido de la palabra”²⁵⁹. El propio Luis Lacasa habla del pórtico neoclásico y de las fachadas en estos términos:

...no presentan ningún elemento superfluo [...] Solamente en la portada hicimos una concesión, que creo es de poca monta, aunque confieso es innecesaria. Se proyectó un orden alargado, del estilo llamado colonial

la revista *Hogar y Arquitectura*, nº 70, mayo-junio de 1967, se incluye la entrevista a Zuazo como una de las realizadas por Mercadal.

²⁵⁷ De la cuestión nos ocuparemos en el capítulo dedicado a la labor crítica de Moreno Villa.

²⁵⁸ Carlos de San Antonio, *El Madrid del 27...*, p. 72.

²⁵⁹ Antonio Bonet Correa, “El edificio Rockefeller”, en *Arquitectura*, marzo-abril de 1983, p. 69.

norteamericano, y se hizo así pensando en que Rockefeller, que prohíbe que su nombre figure en sus donaciones, tuviera un recuerdo, aunque fuera mudo.²⁶⁰

Las visitas a EE.UU. que señalábamos anteriormente, con objeto de estudiar los campus universitarios extranjeros a fin de construir la Ciudad Universitaria de Madrid, tuvieron como resultado la aceptación de un plan ciertamente homogéneo, pero salpicado de rasgos diferenciadores en algunos de sus más emblemáticos edificios. El primer edificio construido es la Facultad de Filosofía y Letras, inscrita en un racionalismo moderado, con el uso del ladrillo, la piedra blanca y el granito, materiales típicos de la tradición madrileña. En edificios posteriores como el grupo médico y la Escuela de Arquitectura se cedió a la adaptación neoclásica a instancias de la Junta Constructora –creada el 17 de mayo de 1927 para el desarrollo de las obras de la Ciudad Universitaria–, que puso reparos al programa racionalista de los edificios de Filosofía. La Junta Constructora propuso como concesión al clasicismo las columnatas en el pórtico de acceso a la Facultad de Medicina (1928-1935), Plaza de Ramón y Cajal s/n, de Miguel de los Santos Nicolás (fig. 160). El propio arquitecto aclara cuáles son las influencias de estos pórticos de acceso, afirmando que acude “a la arquitectura clásica y monumental que hicieron en Madrid, a finales del XVIII, durante el reinado de Carlos III, los arquitectos Villanueva y Ventura Rodríguez”²⁶¹. La columnata se repite en la Escuela de Estomatología, actual Facultad de Odontología (1928-1936), Plaza de Ramón y Cajal s/n, del mismo arquitecto (fig. 161). El exterior de la Facultad de Farmacia (1928-1935), Plaza de Ramón y Cajal s/n, de Agustín Aguirre y Mariano Garrigues y Díaz-Cabañete, es idéntico al de Medicina y Odontología, con el clásico pórtico de columnas (fig. 162). La Escuela Técnica Superior de Arquitectura (1932), Avenida Juan de Herrera 4, c.v. Avenida del arquitecto López Otero, obra de Pascual López Sanfeliú, destaca asimismo por su pórtico clasicista, impuesto de nuevo por la Junta Constructora. A pesar de todo, “la arquitectura de la Universitaria, como la norteamericana, bajo un ropaje formalmente clasicista, resuelve con éxito los nuevos problemas funcionales y técnicos”²⁶²

Con todo, el edificio de mayor empuje clasicista para la Ciudad Universitaria no pasó del papel. Modesto López Otero, verdadero impulsor arquitectónico del complejo, trabaja incansablemente durante veinte años para dotar al recinto de un Paraninfo y un Rectorado dignos de la por entonces llamada Universidad Central. Se conservan cuatro proyectos, ninguno de ellos realizado, dotados de un carácter monumental acorde con la importancia del edificio, que habría de sobresalir por encima del resto de construcciones de la Ciudad Universitaria. El primer proyecto data de 1928, y en palabras de Antonio Bonet Correa,

...era como un grandioso capitolio, entre americano y austriaco. Levantado al fondo de una enorme plaza o plataforma, con una estatua sedente, no se sabe si de Minerva o de la Monarquía española, era un colosal

²⁶⁰ Luis Lacasa, “Europa y América: bajo y sobre el racionalismo de la arquitectura”, en *Arquitectura*, enero de 1929, p. 35.

²⁶¹ Citado por Carlos de San Antonio, *El Madrid del 27...*, p. 68.

²⁶² Carlos de San Antonio, *El Madrid del 27...*, pp. 67-68.

edificio centrado con cuatro pórticos clásicos y una enorme cúpula con gran tambor. En Madrid no existía nada, ni nunca existió, que se le pudiera parangonar.²⁶³

El segundo proyecto y sus versiones, concebidas entre 1930 y 1936, retoman el neoclasicismo pero aligerado de la carga neobarroca del primer proyecto. “El recuerdo del Panteón de Roma no es ajeno a este grandioso *tholos*”²⁶⁴. En 1943, año en que se completa la reconstrucción de varios edificios dañados durante la Guerra Civil, López Otero saca a la luz otro proyecto, para el que adopta

...una arquitectura de carácter clasicista germánico, paralelo al que utilizó en el Arco del Triunfo [de Moncloa]. Su maqueta es la de un dórico templo neogriego, una especie de Walhalla moderno a lo Albert Speer.²⁶⁵

Tal vez sea éste el punto de contacto más evidente entre la arquitectura del III *Reich* y la arquitectura del régimen franquista, precisamente a raíz de un proyecto que, desde los presupuestos de López Otero, exigía tanto monumentalidad como rigor neoclasicista. Un último proyecto de 1948 asume posiciones más funcionales, aunque a pesar de todo el solar para el paraninfo permanece actualmente sin albergar el edificio que le da nombre²⁶⁶.

La desaparecida Fundación del Amo, en la Ciudad Universitaria, obra de Rafael Bergamín y Luis Blanco Soler, es otro ejemplo de racionalismo en que las referencias clásicas se enfocan principalmente hacia la estructuración de las líneas básicas. El propio Blanco Soler expresó su deseo de proyectar con “cierto sentido de reposo, de claridad cartesiana”²⁶⁷. En el mismo sentido cabe hablar de la Casa del Marqués de Villora (1928-1929), Serrano 130, de Bergamín, realizada en ladrillo visto. El propio arquitecto analiza esta obra en los siguientes términos:

Eliminación del ornato superfluo y funcionalismo que respondiera íntegramente a las necesidades. En cuanto a la plástica... sencillez y sobriedad. También una vuelta al ladrillo, que tanto me impresionó en Holanda.²⁶⁸

En definitiva,

...las fundaciones del Amo y Rockefeller, son comparables a las obras de Behrens o de Tessenow, en las que la referencia al clasicismo no es

²⁶³ *La Ciudad Universitaria de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988, 2 volúmenes, p. 2 del vol. I.

²⁶⁴ Bonet Correa, *op. cit.*, p. 22.

²⁶⁵ Bonet Correa, *op. cit.*, p. 22.

²⁶⁶ Sobre estos proyectos de López Otero para el Paraninfo de la Ciudad Universitaria de Madrid, véase Diéguez Patao, *op. cit.*, p. 303. Sobre la actividad del arquitecto puede verse también el artículo de Teresa Sánchez de Lerín García-Ovies, “El arquitecto y académico Modesto López Otero”, en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, primer y segundo semestre de 2002, números 94 y 95, pp. 59-78.

²⁶⁷ Carlos de San Antonio, *El Madrid del 27...*, p. 79.

²⁶⁸ En una mesa redonda organizada por la revista *Hogar y Arquitectura*; citado por Oriol Bohigas, *op. cit.*, p. 17.

historicista, sino la estructura lógica que determina el orden racional de su arquitectura.²⁶⁹

Otro de los grandes proyectos de la arquitectura urbanística de estos años es la Colonia El Viso, quintaesencia del racionalismo, concebida en 1934 por Rafael Bergamín como continuación de su propia Colonia Parque Residencia, planeada ésta en colaboración con Blanco Soler en 1931. No hemos de olvidar que en este tipo moderno de vivienda unifamiliar con jardín privado, modo de exaltación de los principios del higienismo y del contacto con la naturaleza tan cercanos a los ideales clasicistas de las líneas puras, habitará gran parte de los animadores culturales del momento, como Ortega y Gasset o Salvador de Madariaga²⁷⁰.

Por otra parte, el clasicismo es manifiesto en el Edificio de Bachillerato (actual instituto Ramiro de Maeztu), de Carlos Arniches y Martín Domínguez, seguramente por la cercanía de la Fundación Rockefeller. Como características de ese clasicismo se cuentan los arcos de medio punto, el esquematismo general de las fachadas y la ausencia total de decoración. También los desaparecidos Auditorio y Biblioteca de la Residencia de Estudiantes, de los mismos arquitectos, son ejemplos del funcionalismo clasicista del que hablamos:

La entrada al Auditorio, sin utilizar ningún recurso formal ni de la tradición ni de la vanguardia, muestra una serenidad y simplicidad, que en lo esencial, enlaza con un clasicismo abstracto.²⁷¹

Entre los años 1942 y 1943, Miguel Fisac Serna fue encargado de levantar la actual Capilla del Espíritu Santo sobre las ruinas del antiguo auditorio, siguiendo un plan racionalista.

Finalmente, cabe destacar en la arquitectura española del primer tercio del siglo XX la presencia de verdaderos formalismos de vanguardia, moda estilística para los jóvenes arquitectos españoles, aun cuando el propio racionalismo naciera con vocación antiestilística. Los modelos triunfantes en Europa (como el Expresionismo de Erich Mendelsohn) se reproducen en Madrid de la mano de distintos arquitectos. Concepto relevante en muchos casos es la aparición de líneas claras, simétricas, sobrias, cercanas al clasicismo más puro, aunque sea simplemente como idea, de manera similar a como entendían el clasicismo los arquitectos del grupo anterior (un ejemplo pueden ser las oficinas de Gran Vía 49, 1929-1931, de Eugenio Fernández Quintanilla y José Osuna Fajardo, fig. 163).

²⁶⁹ Carlos de San Antonio, *El Madrid del 27...*, p. 79.

²⁷⁰ La reunión de artes que consideramos propia de las vanguardias del XX es transparente en el caso de Rafael Bergamín y el resultado de su obra. Dice de él Oriol Bohigas, *op. cit.*, p. 76: “Hombre de una refinada cultura, hermano del escritor José Bergamín, tan ligado activa e ideológicamente a la República, fue el mayor exponente de ese progresismo autóctono. Sus obras más importantes son las dos colonias residenciales de Madrid: el Parque-Residencia (1931-1933), hecho en colaboración con Blanco Soler, y El Viso (1933-1936). Son dos ensayos sucesivos de una organización interesante, no sólo por sus resultados de confortabilidad urbana, sino por el planteo social y la promoción económica. La idea inicial arrancó del ingeniero Javier Gómez de la Serna –hermano del escritor Ramón– a la que se unieron enseguida Bergamín y Blanco Soler.” A las viviendas de la colonia del Viso “acudieron los profesionales, los artistas y los intelectuales de la República: Ortega y Gasset, Ángel Ferrant, Feduchi, etc.” (Cf. Oriol Bohigas, *op. cit.*, pp. 77-78).

²⁷¹ Carlos de San Antonio, *El Madrid del 27...*, p. 84.

Fernando García Mercadal (1896-1985) es el introductor de los movimientos arquitectónicos vanguardistas en nuestro país. Su estancia en Roma durante 18 meses, entre 1923 y 1924, es decisiva. Allí conoce a los novecentistas italianos y trae consigo la nueva visión del clasicismo –la proporción, la medida y la simetría, no la repetición de columnas, frisos, capiteles, cornisas, etc.–:

Por ello emprende sus estudios arqueológicos que producen *La Casa del Fauno en Pompeya*, estudia las casas de Capri en un intento de comprender el porqué de su construcción y profundiza en el sentido del clasicismo como hacían sus compañeros novecentistas italianos.²⁷²

No es de la misma opinión Sofía Diéguez, quien estima que

...es probable que Mercadal se viese condicionado por la propia especificidad administrativa y académica del envío a la hora de elegir el tema correspondiente a su segundo año de becado. Él mismo, en una entrevista mantenida en 1971 con C. Castro, reconoce que sus envíos no fueron trabajos brillantes porque él procuraba estar más tiempo en Europa, para ver la arquitectura que se iniciaba, que en Roma. La restauración de una casa de Pompeya ciertamente no constituía un problema de envergadura ni en cuanto a las plantas, que nada tienen que restaurar, ni en cuanto a los alzados, debido a su uniformidad. Lo más significativo es comprobar cómo Mercadal acude a la historia estableciendo paralelismos entre las viviendas grecorromanas, útiles y cómodas, en las que la uniformidad de su plan demuestra su acuerdo perfecto con las necesidades de la época, y las viviendas del siglo XX.²⁷³

No obstante, el poso adquirido con su estancia italiana no cae en saco roto, y en su viaje a Viena de 1924 completa la idea adquirida en Italia con el sentido de Adolf Loos de que el clasicismo consiste ante todo en abandonar lo superfluo. Así, manifestará en adelante un gran conocimiento de las tendencias y los arquitectos del momento. Además, Mercadal se relaciona con miembros de la vanguardia literaria, como Ernesto Giménez Caballero –con quien tenía una tienda de arte²⁷⁴–, literato que llega a escribir sobre arquitectura en las páginas de *La Gaceta Literaria*, la revista dirigida por él mismo. Mercadal participará, asimismo, en las páginas de la revista. Pero la relación de García Mercadal con la literatura va más allá. En opinión del arquitecto italiano Alberto Sartoris, Mercadal busca en sus proyectos una imagen puramente literaria, aspecto especialmente visible en su modo de representación, la axonometría,

...que al ser una representación a la moda le sirve para transmitir sus propósitos ultraístas de buscar en la imagen un valor visual por encima de cualquier otro.²⁷⁵

Sartoris considera que la representación gráfica axonométrica es un rasgo vinculado a la vanguardia, valorable en su propios límites y mediante

²⁷² Carlos de San Antonio, *El Madrid del 27...*, p. 95.

²⁷³ Diéguez Patao, *op. cit.*, pp. 143-144. El artículo de Mercadal “La Casa del Fauno en Pompeya” apareció en la revista *Arquitectura*, nº 83, marzo de 1926, pp. 100-102.

²⁷⁴ Cf. José Moreno Villa, *Vida en claro*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976 (=1974), p. 164. Hay reedición, Madrid, Visor Libros, 2006, p. 118.

²⁷⁵ Cf. Carlos de San Antonio, *El Madrid del 27...*, pp. 99-101.

el cual la vanguardia llegaría a ser “lo que nunca envejece y se transforma en «clásico»”²⁷⁶. García Mercadal, en palabras de Rodolfo Ucha, quiere resucitar el Renacimiento español “modernizándolo y estilizándolo. [...] Sus fachadas se limpian de cosas superfluas y domina en ellas la mayor simplicidad, sobre todo en las de última época.”²⁷⁷ En 1919 Mercadal escribe que el arte nuevo es

...expresión concreta, demostrativa de un pensamiento claro y distinto, de fórmulas tranquilas, reposadas y transparentes, donde la razón es puro esquema.

El arquitecto reniega del

...conjunto de formas arquitectónicas, restos de los estilos históricos empleados sin sentido estructural, sin conciencia de su significación intrínseca, con criterio de almacenistas de viejo, de pirotécnicos de feria.²⁷⁸

Su repulsa hacia los historicismos puede complementarse con la consideración del clasicismo no como un conjunto de elementos a los que acudir, sino como una puesta en funcionamiento de las ideas de orden y serenidad, como dan a entender los “Comentarios” publicados en *Arquitectura*, 1924, p. 150, según lo cual

...el espíritu es el módulo, es el orden, el fin, la serenidad, y así, tan clásica como el Partenón puede ser una casita de hormigón armado con ventanas sleepeng, si a la creación de esta presidió el orden, el módulo, la razón, como lo fue a la de los templos de Grecia o de Sicilia [...] En la Escuela hemos creído hacer clásico, unas veces copiando o calcando tan paciente como insensiblemente aquellas láminas [...] En la enseñanza había habido sin duda un vacío. Nunca se nos había dicho que el clásico, más que como estilo, debería considerarse como un límite, como la aspiración a la perfección de la obra; nadie nos dijo que no hay arquitectura clásica ni no clásica; que no hay más que arquitectura buena y arquitectura mala.²⁷⁹

Aunque sin constituir una deuda con el clasicismo, es importante resaltar la relación entre arquitectura y literatura que se ha puesto de manifiesto en dos construcciones vanguardistas de Casto Fernández-Shaw: la Estación de Servicio Porto Pi (1927, reconstruida en 1996), Alberto Aguilera 18, c.v. Vallehermoso, y la Estación de Servicio (1927) de la Avenida de Aragón 388, son deudoras, por la asimilación de componentes arquitectónicos a biplanos (marquesinas) y barcos (torres), de las ideas futuristas y maquinistas de Marinetti. Esto mismo lo hace Gutiérrez Soto en el proyecto para el Hipódromo o en el Cine Barceló (1930), calle Barceló 11, y en esos juegos se andará años después Fisac Serna en la actual Escuela de Estadística de la Universidad Complutense (1952-1955).

Otros arquitectos formalistas de vanguardia tienen presente la herencia clásica. Un edificio como el Cine Callao (1926-1927), Plaza del Callao 3, de Luis Gutiérrez Soto (1890-1977), no esconde la influencia del *art déco* y

²⁷⁶ Citado por Carlos de San Antonio, *El Madrid del 27...*, p. 101.

²⁷⁷ Ucha Donate, *op. cit.*, p. 178.

²⁷⁸ Citado por Ucha Donate, *op. cit.*, p. 178.

²⁷⁹ Cita tomada de Pérez Rojas, *Art déco...*, pp. 208-209.

del clasicismo en el templete circular que remata el chaflán (fig. 164). Según Pérez Rojas,

...en la fachada principal el Callao nos remite a Perret, tomando como punto de partida la fachada de éste para el Teatro de Champs-Élysées. La iconografía decorativa procede toda ella del París de 1925; copiosos fruteros, esgrafiados, esculturas de corte clásico, vasos estriados, fuentes, pilares acanalados, ventanas ovaladas con molduraciones abarrocadas y composiciones decorativas simétricas.²⁸⁰

En 1927, el propio arquitecto se refirió a los elementos clásicos de su edificio hablando de las fachadas, en las que dice

...no seguir estilo alguno determinado, buscando la monumentalidad y elegancia que su emplazamiento exige en la sencillez de sus líneas y en la debida proporción de sus elementos clásicos, zócalos, fuste, friso y cornisamento, haciendo que su conjunto sea discreto y armónico, procurando obtener la perfecta expresión y carácter de edificio moderno de espectáculos.²⁸¹

Muchos años después, en 1970, el arquitecto explica la influencia de los arquitectos alemanes clasicistas en todos los jóvenes arquitectos españoles activos en las primeras décadas del XX:

Nos alucinábamos ante las bellas y escenográficas arquitecturas de Otto Wagner y Otto Rieth y ante los depurados dibujos de sus discípulos Olbrich y Hoffmann. Copiábamos y admirábamos la escuela de los renovadores austríacos, con el fino clasicismo y originalidad de Hoffmann a la cabeza, y la de los progresistas alemanes, con Peter Behrens, Poelzig y Bruno Taut, que sin abdicar totalmente de las líneas y proporciones clásicas, unían a la simplicidad y sencillez de sus líneas una atrayente ornamentación escultórica de indudable belleza y originalidad.²⁸²

El Cine San Carlos, actual discoteca “Kapital” (1928-1929), Atocha 125, c.v. Cenicero, de Eduardo Lozano Lardet, presentaba la peculiaridad del friso con doce relieves policromados de José de Almada Negreiros (1893-1970) que buscaban representar temas de la “mitología” del cine, casi al modo en que en los templos grecorromanos se había representado la mitología religiosa pagana²⁸³. El clasicismo está presente de manera explícita en el Banco de Vizcaya, actual sede del Área de Gobierno de Hacienda y Administración Pública del Ayuntamiento de Madrid, (1930-1934), Alcalá 45, de Manuel Ignacio Galíndez Zabala y Fernando Ardazún

²⁸⁰ Pérez Rojas, *Art déco...*, p. 515.

²⁸¹ Luis Gutiérrez Soto, “El Cine del Callao”, en *Arquitectura*, febrero de 1927, p. 62. Citado por Carlos de San Antonio, *El Madrid del 27...*, p. 128.

²⁸² “Conversaciones con Luis Gutiérrez Soto”, en *Nueva Forma*, nº 70, noviembre de 1970, citado a través de Pérez Rojas, *Art déco...*, p. 184.

²⁸³ Aunque estos paneles se consideraban destruidos, parece ser que alguno se conserva en el Museu do Chiado de Lisboa, según la cronología de Luis Manuel Gaspar presente en el catálogo *El alma de Almada el impar. Obra gráfica 1926-1931*, Madrid, Bedeteca de Lisboa, 2004, correspondiente a la exposición celebrada en el Museo de la Ciudad de Madrid del 1 al 30 de septiembre de 2004, p. 51: “Según el *Diário de Lisboa* del 1 de noviembre, Almada indicó «los tonos de las pinturas de la sala», además de realizar una serie de doce paneles en relieve, de estuque pintado, para la fachada y el atrio del cine. Parte de este conjunto fue recuperado por Ernesto de Sousa en 1972 y adquirido por el coleccionista y marchante Manuel de Brito, habiéndose comenzado su restauro”.

Ibarraren (fig. 165); sus seis pilastras monumentales, sus dobles pilares en la parte superior y los arcos de medio punto como remate son suficientes para apreciar la impronta clasicista del conjunto, al que se añaden los relieves de figuras aladas, típicos del *art déco*, debidos a José Capuz y Juan Adsuara (fig. 166). El edificio de viviendas (1933-1935) de la calle José Abascal 53, de Eduardo Figuerola Alonso-Martínez, se basa fundamentalmente en esquemas y elementos clásicos, como los óculos sobre los vanos de las puertas. Luis Lacasa escribe sobre este inmueble²⁸⁴:

...es falso por tonto el que cree que hay que ser racionalista a la fuerza y empieza a raspar todas las columnas, cornisas, archivoltas y guardapolvos de sus proyectos; pero, eso sí, sigue dejando la puerta en el eje, con su montante y tres huecos a la derecha y tres a la izquierda y un balcón en el centro.

La idea es que el clasicismo puede estar contenido en el propio trazado de las líneas y en las ideas generales del proyecto, no necesariamente en la cita erudita arqueológica. A las “formas clásicas” se refiere el arquitecto Francisco Alonso Martos, autor del Cine Salamanca, actual establecimiento comercial (1935), Conde de Peñalver 8, c.v. Hermosilla 90, en estos términos:

...el trazado de las líneas ópticas para una buena visión desde todas las localidades y el estudio de las condiciones acústicas con una minuciosa proyección de los rayos sonoros y con el estudio de sus frentes en paredes y techos, nos conducen siempre a los que llamamos formas clásicas.²⁸⁵

Se refiere, suponemos, a lo que se consideraba una sala “clásica” de estas características.

Cómo hemos señalado al comienzo,

...los dos polos de creación arquitectónica en España han sido Madrid y Barcelona, con la intromisión circunstancial de la cultura vasca. Pero en este periodo hay que señalar también la existencia de un interesantísimo foco en Canarias, sobre todo en Las Palmas, donde el empuje de la nueva arquitectura coincide otra vez con un general movimiento de renovación cultural, sobre todo centrado en las artes plásticas y en la literatura.²⁸⁶

En Santa Cruz de Tenerife, Richard E. Oppel tiene

...uno de sus mejores espacios interiores, escondido detrás de una incoherente fachada neoclásica: el Casino Principal en la Plaza de la Candelaria nº 12.²⁸⁷

No obstante, aun con la importancia concedida a estos focos, no son fuentes primordiales de la actividad propiamente vanguardista²⁸⁸.

²⁸⁴ En el artículo citado “Arquitectura impopular”, p. 11.

²⁸⁵ Citado por Carlos de San Antonio, *El Madrid del 27...*, p. 247.

²⁸⁶ Bohigas, *op. cit.*, p. 88.

²⁸⁷ Bohigas, *op. cit.*, p. 89.

²⁸⁸ Cf. Bohigas, *op. cit.*, p. 35: “Hay que reconocer que, aparte de Madrid y Cataluña, los focos de vanguardismo anteriores a la eclosión del GATEPAC fueron escasos y poco operantes. Faltados de un apoyo cultural y aislados de las corrientes europeas –ya desde los momentos del Art Nouveau, del que se sintieron ausentes por una serie de razones económicas, sociales y culturales– se cerraron en el inútil

En las primeras décadas del XX, en Cataluña, como afirma Oriol Bohigas²⁸⁹,

...hay todo el prestigio estatal de una arquitectura clásica y monumentalista, opuesta a las corrientes culturales y hasta al mismo *Noucentisme* que iba influyendo incluso sobre la minoría culta y progresiva. No es casualidad que todo esto se produjera precisamente alrededor de los años de la Dictadura del general Primo de Rivera.

Como arquitectos representativos de las tendencias más clasicistas y monumentalistas cabe destacar las figuras de Pere Domènech (1888-1962), Francesc de Paula Nebot Torrens (1883-1965) y Eusebi Bona (1890-1972).

A pesar de la existencia y la fuerza del GATEPAC, en la Cataluña de finales de los años veinte

...se adivina una tendencia entre los más jóvenes, todavía adicta a las formulaciones clásicas y mediterraneas, pero enfocada hacia lo que llamábamos el “antiestilo”.

Así, Joseph Godoy en la Casa Conill (1931-1932), calle Mayor de Gracia nº 1, “donde el ladrillo estiliza reminiscencias clásicas con un germanismo de la época”. El caso de la Casa Pidelaserra (1932), calle Balmes 180,

...es uno de los casos más originales de voluntad expresiva, lograda con una especie de rotura y recomposición de elementos clásicos –la misma tendencia evolutiva y no revolucionaria que defendían los secesionistas vieneses–, con referencias cultas de toda especie, que la hacen casi un auténtico esfuerzo de investigación del fenómeno expresivo a partir de lenguajes conocidos y maltrechos.²⁹⁰

Como señala Oriol Bohigas, es grande el interés que despierta el hecho de que sea en los arquitectos coincidentes con el GATEPAC en quienes se manifieste “toda esta posición no ortodoxa, ese esfuerzo de «modernidad» al margen de la vanguardia internacional dogmática”²⁹¹. Pere Benavent (1899-1974) es uno de estos arquitectos,

...la cabeza de una polémica firme y decidida contra los vanguardismos de aire internacional, en aras del consabido humanismo, siempre ambiguo y disfrazador. Hay un texto suyo que le define y en el que, a pesar del esfuerzo progresista, se adivinan las mismas presiones reaccionarias del *Noucentisme*: “Hay una hora en la vida en que nos damos cuenta que, de todo aquello que no viene del fondo del alma, no queda nada. No levantemos, pues, los tópicos del funcionalismo o del maquinismo en frente del arqueologismo: ¡ni los órdenes de Vignola ni las órdenes de un CIRPAC por internacional que sea! ¡Ni el truco internacionalista con el espejuelo de Marx, ni el truco localista con el de Wifredo el Velloso! ¡Ni arqueologismos

casticismo de las diversas escuelas regionalistas. El falso caserío vasco, la casa de campo santanderina o incluso la modernizada barraca valenciana, todo ello entre eclecticismos históricos de raíz nacionalista, fueron las bases de la arquitectura española provinciana en los años anteriores a la República y, en cierta manera el continuo telón de fondo sobre el que luego destacaría la arquitectura de vanguardia de los grupos progresistas adictos al nuevo régimen”.

²⁸⁹ Bohigas, *op. cit.*, p. 26.

²⁹⁰ Bohigas, *op. cit.*, pp. 92-98.

²⁹¹ Bohigas, *op. cit.*, p. 98.

siglo XIII, ni arqueologismo 1920! ¡Sólo arquitectura pura y simple, hija, al menos, del afán que cada hora pone en nuestro espíritu inmortal!” El texto es, obviamente, una toma de posición frente al GATEPAC, que tuvo ya un exponente claro y abierto en una polémica en las páginas del periódico “El Matí”. Pere Benavent no es, no obstante, un puro producto ingenuo de su “espíritu inmortal”. Es el arquitecto más textualmente influido por la revista alemana “Moderne Bauformen”.²⁹²

Por otro lado, arquitectos como el modernista Joseph Puig i Cadafalch (1867-1956) proyecta sus edificios “en un clasicismo culto con toques de *Secesión* más o menos traducida a populismos locales”²⁹³, que en lo que se refiere a las construcciones para la Exposición Universal de Barcelona de 1929 sólo se levantaron un par de estructuras laterales y cuatro columnas jónicas que representaban la bandera catalana. Esta exposición, celebrada en la montaña de Montjuïc, cuenta con obras tales como el Teatro Griego de Ramón Reventós, un teatro de 70 metros de diámetro con capacidad para 2.000 personas, construido al aire libre bajo la inspiración de los teatros griegos antiguos. Clasicismo, igualmente, lo encontramos en el estadio, que fue decorado con los relieves de Vicente Navarro y unos jinetes esculpidos por Pablo Gargallo (fig. 260). En la arquitectura del conjunto, no se echan de menos los arcos, los óculos ni las construcciones en forma de *tholos*. En palabras de Bohigas, “los monumentalistas hicieron el papel representativo definitivo porque la exposición se inauguró bajo el régimen que lo avalaba”²⁹⁴.

Dentro de la misma ciudad de Barcelona, reminiscencias clásicas tienen el Palacio de Artes Gráficas (hoy Museo Arqueológico) de Pelayo Martínez y Raimon Duran Reynals; los hoteles de la Plaza de España, obra de Nicolás María Rubió y Tudurí, cuyas fachadas entremezclan ladrillo e incrustaciones clasicistas de cemento; y la Estación Término o de Francia (proyectada en 1900, inaugurada en 1929), obra del ingeniero Eduardo Maristany y de Pedro Muguruza; el monumental vestíbulo está inspirado en la *Glyptoteca* de Múnich, del neoclasicista alemán del XIX Leo von Klenze (fig. 97).

La ciudad experimenta las corrientes heredadas del XIX, como el medievalismo, patente en el templo de San José Oriol (1928) de Enrique Sagnier y Villavecchia, inspirado en el estilo románico,

...aunque la composición y decoración interior recuerden las iglesias romanas de planta basilical y techo plano. Vemos, pues, que después de las tendencias medievalista y modernista surgen de nuevo orientaciones renacentistas y clasicistas.²⁹⁵

Francisco Folguera, autor del teatro-circo Olimpia, adopta en el exterior “elementos neoclásicos que entonan con los edificios vecinos de la Ronda

²⁹² Bohigas, *op. cit.*, p. 98.

²⁹³ Bohigas, *op. cit.*, p. 39.

²⁹⁴ Bohigas, *op. cit.*, p. 41. Rodolfo Ucha hace un dictamen negativo de esta exposición universal del año 1929, ya que “realmente no produjo ninguna obra notable, sino edificios aparatosos de falsa monumentalidad que no proporcionaron enseñanza alguna arquitectónica” (cf. Ucha Donate, *op. cit.*, p. 44).

²⁹⁵ Ucha Donate, *op. cit.*, p. 38.

de San Antonio, donde se encuentra”²⁹⁶. Otro arquitecto como Francisco de Paula Nebot Torrens, también pensionado en Roma, demuestra tendencias clasicistas, como la casa en estilo neoclásico de la calle Muntaner, proyecto ganador del premio de arquitectura de la ciudad de Barcelona²⁹⁷. Ya en los primeros años del siglo, Torres Balbás habla del clasicismo en Cataluña y de la figura inexcusable de Nebot:

Tiene la Cataluña mediterránea una tradición clásica que apunta en los edificios en ella construidos durante casi todas las épocas, aún en los más apartados de aquel ideal. La capilla de San Pablo en el Seminario de Tarragona, por ejemplo, recuerda, a pesar de sus formas del siglo XIII, un pequeño templo romano. El país, a la orilla del mar interior, es fértil tierra de clasicismos. [...] Nebot es uno de los escasos arquitectos españoles que conoce la arquitectura romana. Durante su pensión, atraído por los encantadores fragmentos del *Ara Pacis* de Augusto, trabajó en un proyecto de restauración de este monumento.²⁹⁸

El monumentalismo de Eusebio Bona y Puig en el edificio del Fénix Español (1932), Paseo de Gracia, es “fiel a sus normas renacentistas”²⁹⁹. Monumentales son asimismo los almacenes Jorba (1925), avenida Portal del Ángel, proyectados por Arnaldo Calvet y Peyronil, con sus columnas de orden monumental. Luis Clavero Margatí ejemplifica en su edificio de la Telefónica el correspondiente al inmueble madrileño. En palabras de Rodolfo Ucha, Clavero

...construye, dentro de los cánones clásicos dominantes, con la simplificación que impone el concepto del arte moderno, el edificio de la Telefónica, en la plaza de Cataluña, cuya altura es un exponente de la influencia americana y del aumento de valor de los solares céntricos de la capital.³⁰⁰

1.3.- Breve apunte sobre la situación tras la Guerra Civil

Tras la Guerra Civil surge en España lo que Rodolfo Ucha llama el nuevo tradicionalismo de la posguerra, con el resurgir de los regionalismos y localismos a raíz de las tareas rectoras que se llevan a cabo en los edificios más dañados durante la contienda³⁰¹. En Madrid, entre los

²⁹⁶ Ucha Donate, *op. cit.*, p. 39-40.

²⁹⁷ Cf. Ucha Donate, *op. cit.*, p. 40.

²⁹⁸ Leopoldo Torres Balbás, “El arquitecto catalán Nebot”, en *Arquitectura*, nº 13, 1919, pp. 129-132, citado a través de Pérez Rojas, *Art déco...*, pp. 206-207.

²⁹⁹ Ucha Donate, *op. cit.*, p. 42.

³⁰⁰ Ucha Donate, *op. cit.*, p. 42.

³⁰¹ Cf. Ucha Donate, *op. cit.*, pp. 200-201: “...las construcciones siempre poseen los elementos típicos regionales, formándose una corriente de nuevo tradicionalismo regionalista, fomentado también por el aislacionismo en que nos dejan durante esos años otras naciones, la necesidad de emplear los materiales más tradicionales que por razones económicas viene también impuesta en casi todos los casos y las doctrinas nacionalistas del nuevo Estado, constituyen las principales causas que despiertan ese clasicismo nacionalista de nuestra posguerra.”

”Aunque la tendencia empieza en las obras de reconstrucción y es totalmente regionalista y localista, tiene una repercusión general en toda la arquitectura nacional, que acusa un movimiento clasicista en casi todas las construcciones de la época.”

arquitectos de obra oficial destacan Gonzalo de Cárdenas Rodríguez y Antonio Cámara Niño; por otro lado, un arquitecto activo en las décadas anteriores como Luis Gutiérrez Soto continúa su labor vanguardista jalonada por construcciones de marcado clasicismo, como el Ministerio del Aire (fig. 167), homenaje al monasterio de El Escorial. Según Ucha Donate

...es el arquitecto de moda de esta época, siguiendo dos de las estilizaciones del momento con influencia francesa e inglesa (estilo de los hermanos Adams, etcétera), pasando por el funcionalismo y siguiendo luego hacia el tradicionalismo.³⁰²

Modesto López Otero crea en los años de posguerra obras de marcado clasicismo, como el madrileño Arco de la Victoria (1953-1956) en Moncloa (fig. 168) –ejemplo moderno de arco de triunfo de herencia romana, “realizado según el clasicismo germánico de Schinkel o Von Klenze”, como señala Antonio Bonet Correa³⁰³–, el Monumento al cardenal Ximénez de Cisneros, así como los proyectos de la iglesia de Santo Tomás de Aquino (1946) y los de 1943 y 1948 para el Paraninfo de la Ciudad Universitaria que hemos comentado mas arriba. En arquitectura particular y privada la lista es más extensa: destacan José Aspiroz y Aspiroz (cuyos edificios se caracterizan por las distribuciones funcionalistas pero plenas de inspiraciones tradicionales), Luis Martínez Feduchi (conocido especialmente por el Edificio Carrión o Cine Capitol, 1931-1933, Gran Vía 41, c.v. Jacometrezo 2, realizado en colaboración con Vicente Eced y Eced, fig. 169), Fernando Chueca Goitia, de nuevo Antonio Cámara Niño, Manuel Muñoz Monasterio (autor del Estadio Santiago Bernabeu, junto a Luis Alemany Soler), Pedro Bidagor Lasarte, Julián Otamendi Machimbarrena (autor del Edificio España de la Plaza de España y del Hotel Emperador en la Gran Vía), Carlos de Miguel González o Pascual Bravo Sanfeliú.

El clasicismo y el estudio de lo clásico están presentes asimismo en el llamado constructivismo arquitectónico: una serie de arquitectos analiza “las causas y porqués de cada forma clásica”³⁰⁴ mediante el raciocinio, lo que les permite la perfección en el sentido de esa forma. Destaca principalmente el grupo conocido como “de los Cárdenas”: Manuel de Cárdenas Pastor; su hermano Ignacio de Cárdenas Pastor, a quien ya vimos como autor del edificio de la Telefónica en Madrid; el hijo de Manuel, Gonzalo de Cárdenas y Rodríguez; su hermano Juan Manuel de Cárdenas y Rodríguez. Otro arquitecto constructivista como Luis Moya Blanco

...es el máximo representante de este grupo por su profundización en lo clásico. [...] Sus estudios y conocimientos del clásico son la nota más importante y de mayor trascendencia.³⁰⁵

Miguel Fisac Serna (1913-2006), arquitecto que desarrolla su actividad a partir de los años cuarenta, proyecta sus obras sobre

”Esto se aprecia sobre todo en las obras oficiales, pero también puede observarse en las obras particulares de estos últimos años, sobre todo en las más inmediatas a 1939”.

³⁰² Ucha Donate, *op. cit.*, p. 203.

³⁰³ Bonet Correa, *op. cit.*, p. 21.

³⁰⁴ Ucha Donate, *op. cit.*, p. 226.

³⁰⁵ Ucha Donate, *op. cit.*, pp. 228-229.

...un primer punto funcionalista al que se superpone la adaptación al paisaje y al ambiente local, y todo ello sobre una esencia de formas clásicas, pero limpias y estilizadas, en las que el clasicismo se reduce casi exclusivamente a la proporción y a la relación de los distintos elementos, lo que nos indica más que una influencia de la “arquitectura clásica” una admiración o ponderación de la “forma” clásica³⁰⁶.

Así explica su relación con lo clásico el propio arquitecto:

De la disposición armónica de los elementos expresivos que nos suministren las necesidades utilitarias es de donde hemos de extraer la belleza de una nueva arquitectura. Pero esta disposición armónica es precisamente el espíritu – no las formas – de la arquitectura clásica.³⁰⁷

En 1949 afirma Juan de Zavala que

España, para no caer en el caos, ha necesitado resucitar el viejo espíritu de sus tradiciones y la arquitectura ha buscado en las viejas formas la manera de justificarse. El Escorial, símbolo de un gran sector de la vida política española, halla su correspondencia exacta en la arquitectura y en las formas de aquel monasterio.³⁰⁸

El influjo de la arquitectura entendida al servicio de los totalitarismos del XX es un capítulo aparte que afecta a los arquitectos españoles especialmente en estos años de posguerra. Así, puede señalarse con Bohigas que “la línea de continuidad del vanguardismo y, concretamente del GATEPAC” con la República quedó rota, ya que

...los que se pasaron al otro lado abandonaron enseguida sus posiciones culturales y se enrolaron al folklorismo, al monumentalismo y a todo el repertorio formal del fascismo italiano y del nazismo alemán. Cuando la guerra terminó, el vanguardismo español quedó totalmente liquidado. Los que se mantuvieron en esta línea, se exiliaron. Los demás, la abandonaron.³⁰⁹

Un arquitecto como Ramón Argilés diseña en su Casa de los Alemanes (1936), calle Aragón 275,

...una fachada de composición muy simple pero que ya cae hacia el reaccionarismo, precisamente a través de un camino nuevo: el que tenía que llevar a media Europa a la arquitectura nazi y fascista pocos años después.³¹⁰

En esta coyuntura habría que entender los proyectos para el Paraninfo de la Ciudad Universitaria de López Otero, así como su Arco del Triunfo de Moncloa.

La crítica española señala cómo en Alemania y en Italia existió un “estilo” propio en sus regímenes. Bernardo Giner de los Ríos explicita en su texto de 1952:

³⁰⁶ Ucha Donate, *op. cit.*, p. 233.

³⁰⁷ Citado por Ucha Donate, *op. cit.*, p. 234.

³⁰⁸ Juan de Zavala en su conferencia “Orientaciones estéticas de la actual arquitectura”, en la *V Asamblea Nacional de Arquitectura* (1949), citado por Bernardo Giner de los Ríos, *op. cit.*, p. 162.

³⁰⁹ Bohigas, *op. cit.*, p. 123.

³¹⁰ Bohigas, *op. cit.*, p. 100.

Me refiero, claro es, a la Alemania hitleriana y a la Italia mussoliniana. Ese mismo fenómeno hemos de señalar se está operando, desde hace más de quince años, en la Rusia soviética, especialmente staliniana.³¹¹

Con todo, estas generalizaciones en cuanto a la arquitectura española de posguerra parecen no tener en cuenta el parque inmobiliario de los años cuarenta, cincuenta y primeros sesenta, cuya estética no está necesariamente alejada de los cánones vanguardistas del racionalismo de Zuazo o García Mercadal. Sintomático es el caso de las innovaciones llevadas a cabo en estas décadas, y alcanzando hasta los años setenta, precisamente por Luis Gutiérrez Soto, uno de los arquitectos tradicionalmente asociado a la arquitectura del régimen franquista. El edificio Fábregas (1944), en Barcelona, calle Trafalgar 2-4 c.v. Jonqueres 16-18, debe más a la herencia del rascacielos estadounidense que a cualquier tipo de arquitectura de tipo tradicional, lo cual no fue óbice para diseñar el Ministerio del Aire, construido entre 1941 y 1952. Las innovadoras terrazas ajardinadas serán un sello de identidad de Gutiérrez Soto, como las del complejo residencial Carlos III de la calle Goya de Madrid, de 1946. Obras posteriores como la Torre del Retiro (1969) o el edificio La Unión y el Fénix, Paseo de la Castellana 33, de 1971 (fig. 170), confirman la adscripción vanguardista de la poética de este arquitecto, de gran influencia en toda la arquitectura civil madrileña durante la posguerra.

³¹¹ Bernardo Giner de los Ríos, *op. cit.*, p. 163.

2.- Artes plásticas en España – La renovación escultórica – La pintura española dentro y fuera del país – La escuela española de París – Carteles y diseños

La importancia de las artes plásticas en la España de principios de siglo está suficientemente atestiguada, tanto en cantidad y calidad de obras producidas como en el número de museos y exposiciones que se han sucedido en las últimas décadas, así como en la bibliografía generada, sin perjuicio de alguna que otra laguna en el conocimiento y catalogación de la obra de ciertos artistas. El arte español de los primeros años del siglo XX conoce el vitalismo de diversos estilos, desde el *art déco* hasta la vanguardia más adelantada, pasando por el regionalismo, los primeros intentos renovadores y el Superrealismo³¹².

El panorama a comienzos de siglo aparece dominado básicamente por el gran influjo del *art déco*, visible en múltiples ámbitos, desde la pintura y la escultura hasta la ilustración profesional en revistas de gran tirada, la publicidad, los grabados, la cerámica o incluso la jardinería. A este respecto nos interesa el hecho de que el *art déco* no es, en absoluto, reacio a la inclusión de la materia clásica grecolatina o del antiguo Egipto³¹³. Pero para entender cabalmente la producción plástica de comienzos del XX y las repercusiones de los movimientos renovadores que surgirán en las primeras décadas del mismo siglo, es necesario conocer la herencia del siglo XIX. La pintura historicista decimonónica y el Realismo academicista llegan al agotamiento en el último tercio del siglo XIX, época en que emergen nuevos movimientos como el Impresionismo o el Modernismo, estéticas que suponen los primeros pasos en el cambio que finalmente desembocará en las vanguardias históricas. La escultura del XIX, cuya inoperancia destaca la estudiosa Josefina Alix sobre cualquier otra característica³¹⁴, había

³¹² Sobre nuestra elección del término “Superrealismo” en lugar del más extendido “Surrealismo”, transcribimos parte de la nota de Guillermo de Torre en *Historia de las literaturas...*, pp. 363-364: “Hace años [...] expliqué sintéticamente las razones que me movían a romancear así la voz francesa *surréalisme*. [...] *Suprarrealismo* [...] o *sobrerrealismo* habrían sido, alternando con *superrealismo*, las lecciones correctas. [...] Un maestro de traductores –y no sólo en esas minucias–, Enrique Díez-Canedo, reprueba abiertamente *surrealismo* («bastarda transcripción de un nombre, aceptada sin discernimiento»). [...] Jorge Luis Borges corrobora: «La forma *surrealismo* es absurda; tanto valdría decir *surnatural* por *sobrenatural*, *surhombre* por *superhombre*, *survivir* por *sobrevivir*». Está demostrado, pues, que los prefijos *super* y *sobre* son los únicos que corresponden en español a la forma en litigio. Tratando de explicarse el prevalecimiento de *surrealismo*, José María Valverde (en el capítulo correspondiente a *Movimientos espirituales*, tomo I del *Diccionario literario González Porto-Bompiani*, 1959) escribe que tal vez se deba a «un cruce de ideas con una posible forma *sub-realismo*, pues lo mismo valdría considerar la zona psíquica exteriorizada por este movimiento como algo que está “por debajo” o “por encima” de la zona de la psique donde se presenta la “realidad” que nos interesa con tal nombre». A mi vez yo alego –y concluyo– que tal confusión o ambigüedad no es posible cuando se examina de cerca el sentido –«creencia en una realidad superior...»– dada al término por Breton en su *Manifiesto* y en todos los demás escritos; ese «cruce de ideas» sólo puede producirse por un torpe desliz analógico con las voces «sub-consciencia» y «subconsciente», muy afines, por otra parte, a la raíz freudiana inspiradora del superrealismo, pero que no abarca su totalidad de intenciones”.

³¹³ Para las cuestiones sobre el origen y significado del *art déco*, así como las implicaciones con otros movimientos, remitimos a los capítulos iniciales del libro de Javier Pérez Rojas, *Art déco en España*.

³¹⁴ Josefina Alix Trueba, “Escultura española 1900-1936”, en *Escultura española 1900-1936*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985, p. 29. Un catálogo más reciente, perteneciente a una exposición celebrada del 14 de noviembre de 2001 al 13 de enero de 2002, retoma muchos de los puntos

presentado en el último tercio del siglo dos tendencias sobre las que se asentaría la posterior obra modernista y vanguardista, representadas por dos artistas fundamentales: Auguste Rodin y Paul Cézanne. Esta segunda línea desembocaría en artistas de la talla de Picasso, Julio González, Brancusi, Archipenko o Lipchitz. La línea de Rodin sería la seguida por Antoine Bourdelle, ayudante del propio Rodin y entusiasta declarado del arcaísmo griego. La devoción por los desnudos escultóricos del templo de Olimpia bien pudieron marcar definitivamente el posterior “mediterraneísmo” catalán, escuela en la que destaca la figura de otro de los descendientes de la línea rodiniana, el francés de origen catalán Aristide Maillol.

Durante los primeros años del XX, no obstante, aún se constata una pervivencia de la escultura típicamente decimonónica³¹⁵, aunque también asistimos al salto a la palestra de los primeros renovadores, tales como Nemesio Mogrobejo (1875-1910) –autor del relieve *La muerte de Orfeo* (1905, Bilbao, Museo de Bellas Artes, fig. 171), realizado durante una estancia en Italia, o *Hero y Leandro*, del mismo año (Bilbao, Museo de Bellas Artes, fig. 172)–, Francisco Durrio o Mateo Inurria (1867-1924), cuyo *Ídolo eterno* (c. 1912-1914, Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes) acusa la influencia de la antigua estatuaria egipcia³¹⁶. Pero el impulso más característico de los primeros años del siglo seguramente se deba a las aportaciones catalanas, es decir, al Modernismo³¹⁷, al Novecentismo y a la superación del mismo.

En efecto, el Novecentismo catalán constituye un caso de excepcional riqueza en cuanto a renovación del ambiente modernista imperante en la Cataluña finisecular y de los primeros años del siglo XX. La obra de algunos de los artistas educados en este estilo, sin perjuicio de posteriores derivaciones a otros movimientos, manifiesta un deseo de cambio sustancial que no necesariamente pasa por la adecuación a la vanguardia, sino que puede traslucirse en lo que Pérez Rojas llama un “clasicismo prerracionalista”³¹⁸, si bien este estudioso lo aplica solamente a algunos artistas en principio novecentistas, como José Clará, Enrique Casanovas o Joaquín Torres García, quien más tarde será uno de los vanguardistas conocidos como “los españoles de París”. Como figura cercana al núcleo propiamente novecentista catalán, especialmente por lo que atañe al “mediterraneísmo”, destacaría en el campo de nuestro análisis Aristide Maillol (1861-1944), de un innegable clasicismo escultórico, tanto en la forma como en la temática. Obras como *Leda* (1900, París, Musée Maillol), *Flora* (1910, Moscú, Museo Pushkin, fig. 173) o *Las tres ninfas* (1930) del Jardín de las Tullerías parisino (fig. 174), reúnen el interés no sólo por una forma clasicista emparentada con la tradición antigua, pasando por el Renacimiento, sino por la propia temática mitológica. Aparte de la escultura y la pintura, Maillol es, a lo largo de su carrera, autor de

señalados en aquél, pero mejora notablemente la calidad fotográfica: *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2001.

³¹⁵ Sirvan como ejemplo los nombres dados por Josefina Alix, *op. cit.*, pp. 39 y ss.: Venancio Vallmitjana, Jerónimo Suñol, Ricardo Bellver, Agustín Querol, Aniceto Marinas y Mariano Benlliure.

³¹⁶ Cf. Josefina Alix, *op. cit.*, p. 46.

³¹⁷ No nos detendremos demasiado en este movimiento, sino para señalar algunos nombres de importancia en el terreno de la escultura como Miguel Blay, José Llimona, Antonio Gaudí, Lamberto Escaler, Eusebio Arnau o Enrique Clarasó. Cf. Josefina Alix, *op. cit.*, pp. 50-52.

³¹⁸ Pérez Rojas, *op. cit.*, pp. 205 y ss.

ilustraciones para algunas traducciones de obras de autores latinos como las *Bucólicas* de Virgilio en 1925, el *Arte de amar* de Ovidio en 1935 y las *Geórgicas* de Virgilio realizadas hacia 1939 y publicadas en 1950.

Un artista novecentista indudablemente destacado es José Clará y Ayats (1878-1958), en quien se ha señalado la influencia del Renacimiento y de Miguel Ángel en particular, seguramente debida al viaje a Italia que realizó en 1907. De esta primera época son seguramente los bronce *Hércules*, *Baco*, *Esfinge* y *Erato*³¹⁹. Creaciones como *La diosa* (1910, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, en adelante MNAC; también hay copia en la Plaza Cataluña de Barcelona, fig. 175) señalan el camino clasicista que abiertamente abraza el Novecentismo catalán, reforzado por sus abundantes desnudos femeninos que parecen tomar las representaciones grecolatinas de Venus como modelo. Años después, aún es constatable el gusto por los temas y las formas de la Antigüedad grecolatina en *Atleta* (1945, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en adelante MNCARS, fig. 176). Destacable es el clasicismo formalista de ciertas obras de Enrique Casanovas (1882-1948), como *Cabeza de mujer* (1912-1913, Barcelona, MNAC) o *Flora* (1917, fig. 177). *Eva* (1915, Barcelona, MNAC), menos clasicista, se acerca a una escultura de carácter más primitivo. Con todo, este escultor demuestra la herencia de la contemplación en Londres de los mármoles del Partenón, y en general de todo el arcaísmo griego. No en vano, el crítico Romá Jori señala cómo Casanovas

...dirige todos sus pasos a crear una obra robusta y sana que proclame toda la pompa espléndida de la naturaleza triunfante: la vida, la juventud, la alegría, la fuerza. La tradición catalana se ha de inspirar, por cultura y por tradición de raza, en el genio greco-latino.³²⁰

La nómina de escultores novecentistas puede completarse, por no extendernos demasiado, con los nombres de José Dunyach, Esteban Monegal o Joaquín Claret –uno de los colaboradores, como escultor, del arquitecto francés Auguste Perret, máximo valedor del clasicismo arquitectónico en la Francia de principios del siglo XX–. Por último, no debemos olvidar el clasicismo del más relevante novecentista, el pintor Joaquín Sunyer (1874-1956), si bien se trata de un clasicismo formal, aunque no necesariamente grecolatino³²¹. Por lo que se refiere a la pintura, no podemos pasar por alto los inicios novecentistas del mencionado Joaquín Torres García, fuertemente influido por Maillol y por el estudio del Renacimiento debido a Julio Romero de Torres, pintor de una *Diana* en 1924 (Córdoba, Museo Julio Romero de Torres)³²². Si en los óleos tempranos de Torres García, como *La fuente de la juventud* (1900, fig. 178), que fue portada de la revista *Pel & Ploma*, el pintor se recrea en paisajes y figuras del mundo clásico, la obra maestra de este periodo novecentista de Torres es, sin duda, la serie de pinturas murales para el Palacio de la Generalitat de Cataluña en Barcelona. El clasicismo temático y formal

³¹⁹ Cf. el catálogo *José Clará*, Barcelona, Dirección General de Bellas Artes, 1960.

³²⁰ Citado por Josefina Alix, *op. cit.*, p. 59.

³²¹ Cf. Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000 (=1998) (“Summa Artis”), pp. 97 y ss.

³²² Cf. Pérez Rojas, *op. cit.*, p. 244.

campa por estas decoraciones, como en *Palas introduciendo a la Filosofía en el Helicón como Décima Musa* (1911), o las decoraciones para el salón San Jorge del mismo edificio: la *Catalunya eterna* (1913) representada mediante una figura griega, *La Edad de Oro de la Humanidad* (1915) o *Las musas o Las artes* (1916). Por estos años realiza igualmente la decoración mural del lucernario de Mon Repòs acudiendo a un repertorio plagado de figuras y alegorías totalmente clasicistas. Tres décadas después volverá a la decoración mural con *Pax in lucem*, para el pabellón Martirené del Hospital de Saint Bois, Montevideo, en 1944. Las figuraciones clasicistas con túnicas clásicas se nos muestran en *Temas arcaicos* (1925, dos cuadros con igual título, fig. 179), mientras que *Figuras clásicas* y *Figuraciones mediterráneas* (1926, figs. 180 y 181) destacan por el esquematismo de sus figuras igualmente clasicistas. El tema clásico es la nota dominante en la acuarela no fechada *Leda y el cisne* (Barcelona, MNAC). Las ideas de Torres García sobre la pintura y su estética quedan plasmadas en los libros de 1915 *Notes sobre art* y *Dialegs*, así como en *Un ensayo de clasicismo. La orientación conveniente al arte de los países del mediodía* (1916), donde se reivindica un arte catalán no provinciano, popular o folclórico, que huya del Impresionismo, del Prerrafaelismo y del Simbolismo para alcanzar, en la medida de lo posible un clasicismo no mimético, sino estructural. El espíritu de este cambio se basa en

...la serenitat, l'alegria, la llum, el color, el sentit afinat de proporció, la seva plasticitat, la seva pureza deslliurada de tot realisme, o per dir-ho en un mot: el seu classicisme.³²³

Precisamente este clasicismo lo alcanza Torres García en la mujer catalana representada por una figura helénica, en palabras de Bozal:

Torres García no duda en crear una imagen neohelénica y mediterránea de la “Cataluña eterna”, una imagen en la que la serenidad, la gesticulación, el ritmo de las acciones y de las situaciones completan los rasgos de una iconografía idealizante. Sus mujeres responden a las pautas que permiten la recreación de esa “mujer catalana” que se expresa en la “bien plantada”.

Pero el Novecentismo es superado por la actividad de un grupo de artistas catalanes que suponen una verdadera renovación del panorama, abriendo las puertas definitivamente a la vanguardia. Con todo, la referencia al clasicismo de raíz grecolatina continúa presente en la obra de estos renovadores. Excepción a la regla es una figura señera de esta nueva generación, Juan Rebull (1899-1981), quien en 1918 viaja a París y Londres. Manifestando en todo momento un comportamiento realmente vanguardista³²⁴, rechaza la influencia del clasicismo griego e intenta buscar la materia para su escultura en las raíces egipcias y mesopotámicas, rasgo que comparte con Manolo Hugué, uno de los principales escultores de vanguardia que más adelante veremos. No obstante, esculturas como las varias tituladas *Mujer sentada* (tema del que existen, además, dibujos como el de 1929, perteneciente a las Colecciones Mapfre, fig. 182), la

³²³ Citamos por Valeriano Bozal, *op. cit.*, pp. 87-88.

³²⁴ Cf. Valeriano Bozal, *op. cit.*, pp. 64-65.

desaparecida *Afrodita saliendo del baño* (¿1916?)³²⁵ y el bajorrelieve *Anadiomene* (c. 1934, Barcelona, Colección Selva) –como veremos repetidamente, el mito del nacimiento de Afrodita es extraordinariamente recurrente en la vanguardia– delatan la herencia grecolatina, así como los bajorrelieves *Ceres* y *Mercurio* (1930, Barcelona, fachada del edificio Tecla Sala). Tras la Guerra Civil, Rebull continúa desarrollando una estética similar, que incluye el *Teatro de la moda* (1945, grupo en yeso de carácter efímero expuesto en París, Londres y Nueva York) con la figura de un centauro niño, dos representaciones de *Diana* (1948, colección particular; 1960, Caldetes, Barcelona, Colección Grifoll), una *Venus* (1958, Barcelona, colección particular), una nueva *Ceres* (1960, Cabrera de Mar, Barcelona, Colección Pérez Sala), la escultura monumental de *César Augusto* (1960, Tarragona, Paseo Arqueológico) y la *Venus de S'Agaró* (1969, S'Agaró, Gerona, Hostal de la Gavina, fig. 183).

Quien no tiene ningún reparo en asimilar directamente la tradición escultórica mediterránea y sus mitologías es Apeles Fenosa (1899-1988), heredero directo de la escultura cretense y cicládica. Si bien el grueso de su producción, al menos en cantidad, lo produce en Francia tras la Guerra Civil española, no es menos cierto que el impulso creador y las influencias señaladas son básicamente las mismas desde el comienzo de su carrera, como en el caso de *Las tres Gracias* de 1923 (Colección Bernard Ruiz-Picasso, fig. 184) o la *Flora* de 1934 (Barcelona, MNAC, fig. 185), pasando por un relieve en piedra tan clasicista como el *Desnudo* de 1933, en el barcelonés Carrer del Vidre 6. Sus características obras, por lo general bronce de pequeñas dimensiones, abordan temáticas diversas, desde el retrato de contemporáneos hasta desnudos y alegorías. César González-Ruano comenta un encuentro con Fenosa “y su cabeza de fauno bello” en el taller parisino del escultor:

Cuando yo le decía que con todos los respetos sus figuras tenían mucho de tanagras griegas arcaicas, hacía como que se indignaba, pero, en el fondo, creo que se quedaba contento.³²⁶

Un vistazo al catálogo *on-line* de la Fundación Apeles Fenosa de El Vendrell (Tarragona) nos permite comprobar la gran deuda contraída durante toda su vida, no ya con la estética griega arcaica, sino con los temas y mitos de la Antigüedad grecolatina. La variedad de temas clásicos es apabullante: *Pomona* (1940), *Sirena tocando la lira* (1940), *Sirène nageant* (1942-1946), *Centauro* (1943, fig. 186), *Sirena* (1943), *Las tres Gracias* (1944), *Pequeña sirena* (1945), *Ulises y las sirenas* (1945), *Ulises y Nausícaa* (dos versiones, 1946 y 1950), *Metamorfosis de las hermanas de Faetón* (dos versiones, 1946 y 1950), *Sirena* (1946), *Penélope* (1947, fig. 187), *Prometeo encadenado y las Océánides* (1947, fig. 188), *Apolo* (1947), *Antinoo* (1949), *Flautista junto a un árbol* (1949), *Polifemo* (1949, fig. 189), *Roma* (1951), *Torso de Prometeo* (1955), *Ariadna* (1957), *Las tres Gracias* (1959), *Psique* (1959), *Narciso* (1961, fig. 190), *Safo* (1962), *Metamorfosis* 62 (1962), *Chipriota* (1963), *Pomona* (1963), *Iris* (1963),

³²⁵ Cf. José Corredor Matheos, *L'escultura de Joan Rebull*, Barcelona, Ambit, 1991, n° 5 del catálogo.

³²⁶ César González-Ruano, *Mi medio siglo...*, II, pp. 210-211. Fundamental para el conocimiento de otras figuras literarias del momento, de la mano de González-Ruano, es el amenísimo *Siluetas de escritores contemporáneos*, Madrid, Editora Nacional, 1949.

Metamorfosis 63 (1963), *Narciso* (1963), *Ceres* (1964), *Metamorfosis 64* (1964), *Circe* (1965), *Climene* (1967), *Flora* (1967), *Andrómeda* (1967), *Griego* (1968), *Calíope* (1971), *Polifemo* (1972), *Esfinge* (1972-1973), *Victoria* (1973), *Primavera* (1973), *Esfinge* (1973), *Ártemis* (1974), *Céfiro* (1974), *Andrómaca* (1976), *Centauro* (1976), *Hermíone* (1976), *Casiopea* (1978), *Corinthe* (1981), *Fénix* (1982), *Casandra* (1985), *Talía* (1986), *Phoebé* (1987), *Aglaé* (1987), *Urania* (1987), *Gea* (1987), *Amarilis* (1987), *Diotima* (1987), *Terpsícore* (1987), *Europa* (1987), *Koré* (1988).

En otro escultor como José Viladomat (1899-1989) se percibe la huella de Praxíteles, entre otras influencias, mientras que el arte egipcio es la deuda más destacada en la obra de otro de los principales superadores del Novecentismo como José Granyer (1899-1983). El paso del filohelenismo a la egiptofilia del tardío *Quattrocento* tiene aquí, al andar de los siglos, su equivalente entre los artistas victorianos y los vanguardistas. Dentro de este grupo de artistas catalanes se encuentran Federico Marés Deulevol (1893-1991) y Santiago Costa Baqué (1896-1983), en quienes la escultura clásica griega ha dejado una huella significativa.

Pero simultáneamente a la superación del Novecentismo catalán, en Castilla surge una serie de escultores que, aun sin un precedente modernista tan palpable como en Cataluña, suponen una renovación del panorama escultórico peninsular con lo que se dio en llamar el “realismo castellano”. Los autores implicados en esta estética, artistas solitarios que no forman un grupo como tal, destacan por la pureza de su clasicismo formal, en gran medida deudor de la estatuaria clásica grecorromana. El caso de Antonio Rodríguez Hernández, más conocido como Julio Antonio (1889-1919), revela lo que será una de las características comunes de estos autores: su preferencia por Roma como meta de peregrinaje artístico, en lugar del tan solicitado París. El joven Julio Antonio recibe el impacto de la Roma clásica y del Renacimiento en sus visitas a Roma, Nápoles y Florencia. Aunque nacido en la provincia de Tarragona, marcha a Madrid para estudiar con Miguel Blay. De la confluencia del origen mediterráneo, de los viajes por Italia y de las lecciones castellanas surgen obras como el *Busto de héroe muerto* (1911, Tarragona, Museo de Arte Moderno), *Andrógino* (1911-1912)³²⁷, *Venus mediterránea* (1912, Tarragona, Museo de Arte Moderno) –una escultura griega en toda regla, peinado incluido– y su obra maestra, *Héroes de Tarragona* (1911-1916, Madrid, MNCARS), cuyo clasicismo es patente en la figura de la parte posterior, remedo del auriga de Delfos³²⁸. El *Friso monumental* (c. 1918-1919, Madrid, MNCARS), en carbón sobre papel, es sintomático de la plasmación de las túnicas y los

³²⁷ Citado por Lucía García de Carpi en p. 63 de “Luces y sombras de una actuación”, en *Julio Antonio. 1889-1919*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Ibercaja, 2001, catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural La General, Almería, del 19 de abril al 19 de mayo de 2001; Centro Cultural Fundación Caja de Granada, Granada, del 24 de mayo al 7 de julio de 2001; MNCARS, Madrid, del 25 de septiembre al 7 de enero de 2002; Ibercaja, Zaragoza, del 15 de enero al 17 de marzo de 2002.

³²⁸ Así comenta esta filiación Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 403: “Julio Antonio introduce aquí, en la parte posterior, una figura de corte griego que recuerda al *Auriga de Delfos*, que sostiene a otra, muerta, recuerdo a su vez de un Cristo miguelangelesco pasado por el tamiz de algo tan antimiguelangelesco como el clasicismo romano, y una primera, sentada, agachada, doliente, que mira a las figuras del Renacimiento, aunque su corte estilístico se mueve en los ya señalados dominios de tan peculiar romanidad.”

desnudos casi escultóricos tomados del arte griego. Finalmente, el *Monumento a Chapí* (1917-1918, Madrid, Parque del Retiro), terminado póstumamente en 1921, acude a la arquitectura clasicista para enmarcar la figura del homenajeado. Es necesario añadir que, ya en su momento, se detectó y señaló la herencia clásica a raíz de los llamados “bustos de la raza” que Julio Antonio comenzó hacia 1908, obras que el crítico Juan de la Encina relaciona con la herencia griega y fenicia de la Península Ibérica en el artículo “Julio Antonio”, publicado en *España*, nº 33, 1918:

De la tierra vasca, plácida y austera, le ha nacido modernamente a Castilla su gran pintor: Ignacio Zuloaga. Y de tierra catalana, de la tarraconense le llega ahora un escultor mozo, que trae en su espíritu la ambición de arrancar a la meseta adusta algunos de sus secretos: Julio Antonio. Es éste, por ahora, un escultor de estirpe netamente peninsular. Un análisis reflexivo de su arte nos haría ver en él reminiscencias espirituales de una gran parte de las modalidades de nuestra escultura nacional, desde la greco-fenicia, representada por las bellas figuras barrocas del Cerro de la [sic] Santos a la renacentista de Berruguete.³²⁹

El propio artista se expresaba así acerca de sus filiaciones con la escultura de la Grecia clásica:

La escultura griega es el resumen de todas las expresiones, de todos los movimientos, de una forma depurada y bella. En ella se unen todas las tormentas, todas las pasiones y todas las fuerzas, con un equilibrio y una armonía tan sabia, que de ella emana la más noble serenidad, una serenidad libre del remordimiento y de la superstición del cristianismo.³³⁰

No es menos importante la figura del palentino Victorio Macho (1887-1966), figura clave de la escultura española contemporánea que “afianza el realismo castellano de Julio Antonio”³³¹. La misma relación con este otro escultor la realza Brasas Egido, cuando afirma que Macho es

...una de las figuras clave de esa nueva generación de jóvenes valores que, encabezados por el malogrado y mítico Julio Antonio, opone a la gracia impresionista y pictórica, a la banalidad del “Benlliurismo” imperante, un concepto mucho más clásico y austero, más exigente de valores tectónicos y expresivos, que devolviese el tono del arte europeo a la escultura en España tras el marasmo en que había caído.

En este grupo, y dada la fuerte individualidad de cada artista, las diferencias son probablemente mayores que las coincidencias. Más que Julio Antonio, seguramente sea Victorio Macho quien mejor encarne esta vertiente del realismo castellano.³³²

No obstante, este crítico estima que en Macho el clasicismo de raíz grecolatina es de menor peso que en Julio Antonio, aunque no niega totalmente la presencia de él en Macho:

³²⁹ Citamos a través de Pérez Rojas, *op. cit.*, p. 236.

³³⁰ Recogido en “Artistas españoles: Julio Antonio”, en *La Ilustración Española y Americana*, 7, 22 de febrero de 1920. Citamos a través de *Julio Antonio. 1889-1919*, p. 54.

³³¹ Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 404.

³³² José Carlos Brasas Egido, *Victorio Macho. Vida, arte y obra*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1987, p. 99.

Julio Antonio no olvidará nunca ese carácter mediterráneo, sensual y evocador de la Antigüedad, mientras que Macho se aferraría en esta primera etapa a sus orígenes de hijo de la meseta castellana y reafirmará con más insistencia su inspiración en la estatuaria castellana, evidenciando un arte más seco, más adusto, impetuoso y expresivo.

Su estilo, recio y duro, como la piedra tantas veces por él elegida para sus obras, no acusa tanto los italianismos más o menos florentinos ni dirige con tanta evidencia su mirada hacia la gran tradición retratística romana.

[...]

Muy pronto, sin embargo, al realismo se suman rasgos clasicistas e idealizantes, así como una clara intención simbolista, incluso, en muchas de sus creaciones.

En este sentido será en su faceta de retratista donde Victorio Macho dará la mejor expresión de su realismo matizado, creando verdaderos arquetipos.³³³

Los viajes a Italia y París marcan al joven Macho, que así entra en contacto directo con el Cubismo y con las novedades de escultores como Antoine Bourdelle y el yugoslavo Ivan Mestrovic, potenciadores del estudio del volumen, de los valores arquitectónicos de la escultura y del esquematismo arcaico griego, desplazando así el interés inicial de Macho por el hiperclasicismo de Rodin:

A este neocubismo irradiado de la doble influencia de Bourdelle y Mestrovic debe Victorio Macho la robustez de sus formas, la rotundidad de los volúmenes de sus obras, construidas con amplios planos y masas, la eliminación del detallismo superfluo y antiestatuario, así como las recias estilizaciones de sus creaciones plásticas.

[...]

Esa vocación arquitectónica, sintética y esencialista, que se manifiesta en su predilección por las simples estructuras geométricas y se advierte en su gusto por las estatuas hieráticas, serenas y “constructivas”, ese afán de sincretismo fue sin duda la novedad que más llamó la atención en sus monumentos, juzgados como revolucionarios en su tiempo (la *Fuente de Cajal*, el *Sepulcro de Tomás Morales*, o el *Cristo del Otero*).³³⁴

Por ello, en el *Sepulcro del Doctor Llorente* (1917) del madrileño cementerio de San Justo apunta a un pequeño templo griego arcaico. Muy conocidas son dos obras conmemorativas levantadas en el Parque del Retiro, también en la capital española, plenas de clasicismo: el *Monumento a Pérez Galdós* de 1918 y, casi cuatro décadas después, el *Monumento a Jacinto Benavente* (1962, fig. 191), en este caso con una figura clásica erigida como representación de la dramaturgia. Las formas depuradas de este escultor se enmarcan dentro del estilo sobrio, decidido y, a pesar de todo, moderno de este tipo de escultura que busca el desarrollo de la forma, no el decorativismo ni la anécdota. Entre las obras de Macho en que las cualidades heredadas de un clasicismo formal son la tónica podemos señalar el *Boceto de la Victoria del Monumento a Elcano* (1925, Fundación Eduardo Capa, fig. 192) –sugerentemente similar a la helenística *Victoria de Samotracia*–, las *Cariátides* (*Boceto del Monumento a E. M. Hostos*) (c. 1924-1926, Toledo, Casa-Museo Victorio Macho), *El campesino ibérico* (esculpido en 2006, sobre bocetos del escultor, y colocado en la rotonda

³³³ Brasas Egido, *op. cit.*, pp. 100-101.

³³⁴ Brasas Egido, *op. cit.*, p. 103.

de la avenida Simón Nieto de Palencia) o *La Venus de América* (1946, Toledo, Casa-Museo Victorio Macho). Madrid acoge otra obra característica de Macho, muy parecida al *Monumento a Jacinto Benavente*, en este caso la clasicista figura que alza un templo griego sobre su cabeza en el Banco Hispano de Edificación, Gran Vía 60 (1930, fig. 193), de Emilio Ortiz de Villajos. Con todo, la obra cumbre del escultor es el *Cristo del Otero* (1930, fig. 194), en Palencia. El cerro sobre el que se levanta la obra será el túmulo de su autor. La figura del Cristo en cuestión no huye de cierto hermanamiento con la problemática cubista, dentro de la cual se entiende su hieratismo de raíz egipcia, así como el esquematismo y el acanalamiento de los ropajes de la figura, heredados de la estatuaria griega arcaica y clásica, respectivamente –de nuevo el auriga de Delfos–. El clasicismo negado en un primer momento por Brasas Egido se transforma en aceptación de la vena helénica en el escultor castellano:

El concepto hierático, encalmado y silencioso de su arte escultórico, su afán de quietud, de eternizar la estatuaria nos lleva a otra de las categorías que informan su obra: el clasicismo, aspecto que no está en contradicción con esos rasgos de modernidad que acusa su producción.

[...]

La belleza y perfección de las líneas y de las formas, la simplificación, nobleza y reposo de sus creaciones, su arte solemne y majestuoso nos evoca el equilibrio clásico, la dignidad, el rigor y la armonía de las esculturas helénicas.

[...]

Su admiración por Fidias, la serenidad clásica y tendencia hacia el arcaísmo, no solo helénico sino incluso etrusco, que se revela por ejemplo en la caída zigzagueante de los pliegues de las túnicas o en su predilección por las volutas, nos confirman sus afanes restauratorios en una línea impuesta en toda Europa por Bourdelle y Mestrovic.

[...]

Su pasión clasicista le llevará incluso a seguir el viejo criterio griego de incorporar pasta vítrea incrustada en los ojos de algunas de sus bronceas esculturas.³³⁵

Sobre el clasicismo de Victorio Macho escribe Pérez Rojas:

En general todo lo producido bajo la estela regionalista tiene como factor primordial de unidad al amor por el arte del pasado y una orientación realista y clasicista que en más de un caso se hermanan. Así mismo en muy diversas creaciones se dan cita casticismo y cosmopolitismo o alternan en la obra de un gran número de artistas.³³⁶

El salmantino Mateo Hernández (1884-1949) es otro de los pilares de la escultura española del siglo XX, figura clave en la recuperación de la técnica de la talla directa³³⁷. Residente en París de forma estable desde

³³⁵ Brasas Egido, *op. cit.*, pp. 104.

³³⁶ Pérez Rojas, *op. cit.*, p. 237.

³³⁷ Sobre Mateo Hernández se hace indispensable la consulta del libro de Lorenzo Bernáldez Villarroel y José Carlos Brasas Egido, *Mateo Hernández (1884-1949). Un escultor español en París*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1997. En las pp. 305-306 de este estudio se incluye el artículo del propio Hernández “Sobre la decadencia de la escultura”, aparecido originalmente en la revista *Arquitectura*, nº 86, junio de 1926, donde el artista incide en la necesidad de volver a la abandonada talla directa. Agradezco a Ángel Gómez Moreno la noticia sobre el libro de la compañera de Hernández, Fernande Carton, *Mateo Hernández escultor (Impresiones y recuerdos)*, Béjar, Junta de

1920, se le considera uno de los llamados “españoles en París”, aunque nunca olvidaría sus raíces castellanas. El conocimiento directo de la escultura egipcia, asiria, griega, romana y oriental en los museos de la capital francesa le marcan de forma definitiva. Cómo, si no, entender su pasión por la escultura de animales, campo en el que reina casi en solitario con obras maestras como la *Gran pantera de Java* (1922-1925, Nueva York, Museum of Modern Art), conocida como *Pantera Kerrigan* en honor a su comprador. La concepción artesanal de la escultura es patente en *Gran bañista* (1925, Béjar, Salamanca, Museo Municipal Mateo Hernández; copia en la Plaza de España de esta localidad, fig. 195), una de sus obras capitales y, además, uno de los casos de herencia egipcia y, al tiempo, griega arcaica más evidentes: el hieratismo egipcio convive con la sonrisa esbozada por la joven. Sin embargo, toda su obra destila el aroma del cincel clásico, de las formas contundentes a la vez que suaves, resultado de una concepción de la escultura como obra autónoma y cerrada, de volúmenes simplificados, con el mismo sentido antidecorativista que antes señalábamos³³⁸. Todo ello dentro de una consciente pertenencia a la vanguardia desde los años de la efervescente bohemia artística parisina que Mateo Hernández vive en primera persona allá por la segunda década del siglo. Como señala Bozal, la importancia del volumen es manifiesta en *Autorretrato sedente* (1941-1945, Béjar, Salamanca, Museo Municipal Mateo Hernández, fig. 196), que “posee la fuerza de las estatuas sedentes egipcias”³³⁹, de las que la monumental obra de Hernández es heredera directa. Pero otras muchas obras suyas enlazan con el ideal clásico grecolatino, como la ya señalada *Gran bañista*, la *Aguadora* (1921, paradero desconocido, aunque se conserva una foto publicada ese año en un artículo del crítico José Francés), el bajorrelieve *Desnudo femenino* (1920, paradero desconocido) y un *Desnudo masculino* no datado y en paradero desconocido del que se hace eco César González-Ruano en uno de sus artículos en la década de los cuarenta³⁴⁰.

Dentro de estos escultores castellanos, debemos señalar algunos nombres más, como el de Luis Marco Pérez (1898-1983), adalid de una pasión por el Renacimiento que no es ajena a su viaje a Italia. La crítica ha señalado la confluencia del clasicismo de raíz grecolatina con la tradición castellana renacentista y barroca. Fausto Culebras (1900-1957) acusa igualmente la influencia de unos viajes que le llevaron no sólo a la adorada Italia, sino a Grecia y a Egipto. Por último, Emilio de Madariaga (1887-1920) es el autor de la representación de esa monja titulada *Amor divino* (Madrid, MNCARS, fig. 197), figura que no puede disimular los pliegues a modo de *koré* arcaica griega.

Castilla y León, 1999, traducción de un original francés de 1952, donde la autora insiste en la defensa de la talla directa de Hernández frente a quienes elaboran figuras en escayola que después pasan a los maestros canteros.

³³⁸ Cf. el comentario a este escultor por parte de Pérez Rojas, *op. cit.*, pp. 401-405, donde se señala, además, el gusto de Mateo Hernández por las civilizaciones antiguas.

³³⁹ Valeriano Bozal, *op. cit.*, pp. 405-406.

³⁴⁰ Cf. Bernáldez Villarroel y Brasas Egidio, *Mateo Hernández...*, pp. 282-283. En este excepcional trabajo se resalta de nuevo el gusto del escultor por ciertas coordenadas debidas al clasicismo: “Mateo Hernández defendía la rotundidad de las formas y la pureza de los volúmenes, el gusto por la piedra pulida y por las líneas sencillas” (p. 133).

Por otro lado, como señala la monografía de Josefina Alix, existe un grupo de escultores a los que podemos llamar “castellanos de adopción”, pero, ¿acaso no lo es ya el tarraconense Julio Antonio? En cualquier caso, los autores incluidos bajo este epígrafe manifiestan idénticas filiaciones con las obras artísticas de las antiguas Grecia y Roma. Es el caso de Enrique Pérez Comendador (1900-1981), con su *Novia romana* (Hervás, Cáceres, Museo Pérez Comendador-Leroux), el sugerente *Saliendo del baño* (1932, Fundación Eduardo Capa) o *Ceres* (1936, Fundación Eduardo Capa, fig. 198). No en vano, el autor de tales obras viajó a las principales mecas contemporáneas del arte: París, Londres y Roma, donde permaneció cinco años como pensionado de la Academia Española de Bellas Artes (1934-1939), estancia que le permite explorar el universo de la antigua escultura etrusca, de cuya estética se verá finalmente empapado. Años después llegará a ser director de la Academia romana, entre 1969 y 1974. Hasta los últimos años de su vida continúa una línea temática y formalmente clasicista, como en una de sus últimas obras, *Las tres Gracias* (1980, Fundación Eduardo Capa, fig. 199). Algunos de estos escultores “castellanos de adopción” desempeñarán un papel de primera línea en relación con la arquitectura madrileña de las primeras décadas del siglo que estudiábamos en capítulos anteriores. Así, el almeriense Juan Cristóbal González Quesada, conocido simplemente como Juan Cristóbal (1897 ó 1898-1961) fue encargado de esculpir la alegoría *La Música* (1926, fig. 145) en la fachada de la calle Marqués de Casa Riera del Círculo de Bellas Artes, edificio para el que también realiza la clasicista *Sibila Casandra* (1931, fig. 200), obra cercana al arcaísmo griego tan seguido por estos artistas. Al mismo escultor debemos un *Desnudo* fechado en 1917 (Madrid, MNCARS) que demuestra la querencia de Juan Cristóbal por el Egipto antiguo, el clasicismo de Grecia y Roma y el Renacimiento de Donatello. La tradición hispana tiene su más alto exponente en Juan Cristóbal a través de *El Cid* (1955, Burgos, Plaza Mío Cid), obra que le valdrá el reconocimiento definitivo como artista “castellano”. Por otro lado, una de las parejas más fructíferas para la escultura decorativa de los nuevos edificios de la capital española es la formada por el valenciano José Capuz Mamano (1884-1964) y el castellonense Juan Aduara Ramos (1891-1973), artistas ambos que trabajan igualmente en la decoración del Círculo de Bellas Artes. A José Capuz le debemos los relieves con alegorías de las artes en los intercolumnios exteriores (fig. 146), mientras que Aduara es el encargado de la decoración de parte de los pilares de la entrada principal, obras todas estas rebosantes de clasicismo grecolatino, tanto por la vieja técnica del relieve como por sus temáticas clasicistas (fig. 147). Ya señalábamos en el capítulo correspondiente cómo el clasicismo es explícito en el Banco de Vizcaya, actual sede del Área de Gobierno de Hacienda y Administración Pública del Ayuntamiento de Madrid, (1930-1934), Alcalá 45, obra de Manuel Ignacio Galíndez Zabala y Fernando Ardazún Ibarra. Capuz y Aduara esculpen los relieves de figuras aladas, características, por otra parte, del *art déco* (fig. 166). Por su parte, José Capuz, pensionado en Roma y viajero por Florencia, Nápoles y París, es autor de un *Desnudo sentado* (1919, Madrid, familia Capuz) y una representación de *El buen pastor* (Madrid, familia Capuz), recuerdo contemporáneo del *Moscóforo* griego del 570 a. C. conservado en el Museo de la Acrópolis de Atenas.

Adsuara, en solitario, acude a la tradición grecolatina para su *Fauno sentado* de 1925 (Castellón, Museo de Bellas Artes) y para las alegorías clasicistas *El Arte y la Ciencia* (1929, Madrid, Ministerio de Educación).

Otro de los movimientos que mayor predicamento logró en las primeras décadas del siglo XX artístico español es el denominado regionalismo, preocupado por recuperar las raíces propias de una determinada zona de la península y de sus archipiélagos. No obstante, a pesar de lo que podría pensarse en un primer momento, la herencia clásica grecolatina estará presente con suficiente entidad en gran parte de estos escultores regionalistas. Dentro del ámbito valenciano, el clasicismo pervive en la obra de Ignacio Pinazo (1883-1970), de José Ortells (1887-1961) o de Vicente Navarro (1888-1979), aunque las figuras más señeras son Ramón Mateu (1891-1981) y Vicente Beltrán Grimal (1895-1963). Del primero es conocida su admiración por Fidias, Miguel Ángel y Donatello, admiración que se transmite al clasicismo de su propia obra. Sirva como ejemplo la *Venus del lago*, esculpida hacia 1934 (Madrid, colección particular, fig. 201). De Vicente Beltrán es obligado mencionar su pensionado en Roma desde 1922 hasta 1928, los años en que ven la luz obras de marcado acento clásico como *Las tres hijas del sol* (1925, Valencia, Museo de Bellas Artes). Obras posteriores, ya realizadas en España, continúan con la herencia helénica, como *Mujer tocando la flauta*, también conocido como *Alegoría de la música* (1933, Madrid, MNCARS, fig. 202). El doble relieve del Parque del Retiro madrileño, titulado *Fábula de Polifemo y Galatea* (1927, fig. 203) es su contribución a los fastos en honor de Góngora³⁴¹ y señala la relación, nunca suficientemente recalcada, entre artes plásticas y literatura en estos años.

El País Vasco es rico en escultores regionalistas como Valentín Dueñas, Lorenzo Fernández Viana, León Barrenechea o Julio Beobide. La figura de Higinio Basterra (1876-1957) nos interesa especialmente debido a que es el autor de las clasicistas cuadrigas (fig. 129) que coronan los torreones del Banco de Bilbao (1919-1922) de la calle Alcalá 16 de Madrid, obra del arquitecto Ricardo Bastida. Precisamente, en este mismo edificio colabora otro de los escultores regionalistas vascos más reclamado, Quintín de la Torre y Berastegui (1877-1966), encargado de esculpir las figuras sedentes de los torreones (fig. 128). Fructuoso Orduña (1893-1973), pensionado en Italia, sorprende con el clasicismo de *Post Nubila Phoebus* (1921, Madrid, MNCARS, fig. 204), mientras que otro pensionado en Roma de 1909 a 1913, Moisés de Huerta Ayuso (1881-1962), debe especialmente a Grecia la herencia presente en parte de su producción. En Roma realiza el *Salto de Léucade* (1910-1911, fig. 205), obra actualmente situada a la entrada de la cafetería del Círculo de Bellas Artes madrileño. Otras obras de este escultor tratarán el tema mitológico, como el *Mercurio* del Banco de Bilbao (1922) o la *Minerva* presente en el Instituto de Bilbao (hacia 1925).

En Asturias, el regionalismo se centra en figuras como Gerardo Zaragoza, Víctor Hevia, Víctor Fernández-Puente, Antonio Rodríguez García (“Antón”) o Sebastián Miranda. Para nuestro estudio es necesario citar el nombre de Manuel Álvarez Laviada (1894-1958), pensionado cuatro años en Roma desde 1921 y visitante asimismo de Grecia. El clasicismo del

³⁴¹ Véanse los comentarios a esta obra en María del Socorro Salvador Prieto, *La escultura monumental en Madrid. Calles, plazas y jardines públicos, 1875-1936*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1990, pp. 434-437.

que se empapa en estos viajes marca indeleblemente su obra, en extremo clasicista, con especial interés por el arcaísmo griego. Para muestra, las *Dríadas* esculpidas hacia 1930³⁴², la *Diana cazadora* (1925, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), el *Desnudo (Eva)* (1944, Madrid, MNCARS) o el relieve *Psiquis y Amor* (c. 1944, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, fig. 206).

Dentro de los escultores de vanguardia, Josefina Alix establece una división entre los artistas que desarrollan su obra en París y los que trabajan en España. Entre estos últimos, un grupo lo forman los escultores activos en Madrid, como Emiliano Barral (1896-1936) –que en 1926 viaja a Italia, donde recoge la herencia de Miguel Ángel y Donatello–, José Planes (1891-1974) y Cristino Mallo (1905-1989) –hermano de la pintora Maruja Mallo–, artistas en los que se puede rastrear cierto clasicismo formal dentro de lo que Alix denomina “realismo de vanguardia”. José Planes, por ejemplo, es autor de un *Desnudo o Venus* (1938-1940, Madrid, MNCARS, fig. 207). A este grupo pertenece también Francisco Pérez Mateo (1903-1936), en quien el crítico Valeriano Bozal señala un “«clasicismo desenfadado», carente de la tensión heroica, «divina» de los clásicos”³⁴³. El viaje a París lo pone en contacto con el arte griego arcaico, etrusco, egipcio y mesopotámico, de los cuales se alimentará, en cuanto a forma se refiere. Su “especialidad” fue la escultura de deportistas, figura tan en boga en las primeras décadas del siglo, como ya hemos tenido ocasión de señalar, y, sin duda, unida a los principios higienistas del momento. De Pérez Mateo merece la pena señalarse el *Niño arquero* (paradero desconocido) y la *Bañista* (Barcelona, MNAC), ambas de 1925, y una obra de temática clásica, en cierto modo, como es *Luchadores de greco-romana* (h. 1924, paradero desconocido)³⁴⁴. Por otro lado, la relación de estos artistas con los poetas de vanguardia va más allá de la mera y exacta coincidencia cronológica, como demuestra Ángel Ferrant Vázquez (1890-1961), quien diseña en 1935 las marionetas para el *Retablillo de don Cristóbal* de Lorca. Este escultor madrileño, impulsor de la vanguardia –merece señalarse su viaje al París futurista de 1913– se verá inmerso en el Superrealismo de la *Exposición Logicofobista* celebrada en Barcelona del 5 al 15 de mayo de 1936. En obras posteriores como *Marinero Narciso* u *Ondina* (ambas de 1945, Valladolid, Patio Herreriano, Museo de Arte Contemporáneo Español, fig. 208) recurrirá a la temática mítica, posible en estos casos por una gran variedad de materiales (madera, espejo, corcho, conchas, raíz y alambre), pues la figura de Narciso asoma de la concha para reflejarse en el espejo que representa el agua de la narración ovidiana. El grupo plenamente

³⁴² Da noticias de esta escultura y reproduce una foto Dolores Villameriel Fernández en “El escultor Manuel Álvarez-Laviada. Apuntes biográficos”, en *Roma y la tradición de lo nuevo. Diez artistas en el Gianicolo (1923-1927)*, catálogo de la exposición celebrada en la Academia de España en Roma (diciembre de 2003-febrero de 2004) y en la Residencia de Estudiantes de Madrid (marzo-abril del 2004), comisario Adolfo Blanco Osborne, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003, p. 112. Hay una reproducción en el Parque de Isabel la Católica, Gijón, realizada en 1962 por Manuel Álvarez Agudo, quien también copia en 1967, y en el mismo parque, la *Diana cazadora*.

³⁴³ Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 412.

³⁴⁴ Véase el artículo de Ramón Balius i Juli, “Francisco Pérez Mateo (1903-1936): un escultor ocultado e ignorado”, en *Apunts. Educación Física y Deportes*, 83, primer trimestre 2006, pp. 77-81. En p. 80 el autor afirma que “se cree que esta obra pueda estar enterrada bajo una calle de Madrid (calle Justo Dorado) cercana a la casa del artista”.

superrealista estaría formado por el hispano-uruguayo Eduardo Díaz Yepes (¿1910?-¿1979?), Francisco Lasso (1904-1973) y la figura genial que descuella sobre todos ellos, Alberto Sánchez (1895-1962), quien también diseña decorados y figurines para *La Barraca* de Lorca, compañía para la que concibe el conocido emblema que recoge la tradición de las máscaras teatrales de la Antigüedad. Alberto mantiene igualmente vivos los temas tradicionales hispánicos con una asombrosa representación de *El Cid a caballo* (1926-1927, Diputación Provincial de Toledo, fig. 209), los figurines para la *Numancia* cervantina o los decorados de 1933 para la *Fuenteovejuna* que representa la compañía de Lorca. Posteriormente, en su exilio soviético, diseña los decorados para representaciones rusas de obras del granadino como *Mariana Pineda* y *Bodas de sangre* (1947-1954) o *La casa de Bernarda Alba* (1958). El grupo de vanguardistas catalanes incluye la figura de Eudaldo Serra (1911-2002), conocedor de tradiciones tan variadas como sus viajes (Italia, París, Berlín, Varsovia, Moscú, Leningrado y Japón, donde llega a residir durante 12 años).

Llegados a este punto, cabe preguntarse por la situación de los pintores. Dentro del grupo catalán superador del Novecentismo cabe destacar a José de Togores (1893-1970), autor de comienzos modernistas, quien, aunque se deja seducir por el Cubismo, alcanza una época de un clasicismo formal extremo, como en *Las tres Gracias* (1924, Barcelona, MNAC, fig. 210) y en *Desnudo* (1921, Suiza, colección particular, fig. 211), temáticamente cercano a la *Venus del espejo* de Velázquez, aunque con deslices hacia el Superrealismo. Con *Civilización cartaginesa* (1929), fresco del Palau Nacional de Montjuïc, pone de relieve el clasicista tema de una batalla entre romanos y cartagineses. La situación de los primeros vanguardistas españoles es comprometida, debido especialmente al alto nivel alcanzado por ciertos artistas que han eclipsado los nombres de otros pintores de gran valía y en absoluto despreciables. Valeriano Bozal señala un pequeño grupo de vanguardistas avezados entre los que sitúa a Santiago Pelegrín (1885-1954), Francisco Mateos (1894-1976), Juan Manuel Díaz Caneja (1905-1988) y José Moreno Villa (1887-1955). El estudioso Eugenio Carmona resume perfectamente la evolución de la pintura de este último y su relación con la tradición clásica; es sabido que Moreno comienza a pintar tarde, y realmente

...va a ser a partir de 1930 cuando la “pintura poética” de Moreno Villa adquiere su mayor nivel de realización. Desde esta fecha hasta el 36, alterna este tipo de pintura con obras de marcada adscripción surrealista. Una naturaleza de fuente literaria hace su aparición y se evoca la posibilidad de la mitología, pero en una mistificación abstracta que no atiende a la ideología del mito, sino a su vocación arcádica, a su mimetismo poético. El jinete de la obra catalogada con el número 73, se extiende hacia lo inaprensible, gesto curvo ante la estática verticalidad del caballo. Estilización ascensional, fusiforme, que se vuelve expresionista en la marcada pronunciación de brazos y manos. [...] La “pintura poética” no obedece a una sistematización creativa precisa, sino que recoge elementos de diversa índole que agrupados en una reiteración constante son más signo que sistema, haciéndonos contemplar lo creado en un todo, cuyo proceso comprendería el conocimiento de lo propuesto o su razón emotiva.³⁴⁵

³⁴⁵ Eugenio Carmona, *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Málaga, Universidad de Málaga y Colegio de Arquitectos de Málaga, 1985, pp. 59-60.

Es así como en la pintura de Moreno Villa es posible remitirse a un fondo clásico de herencia grecolatina, pues como se puso de manifiesto ya en los años veinte,

...puede decirse que la “pintura poética” de Moreno Villa tiene siempre una alusión mediterránea, “latino-helénica” que diría al propósito Antonio Espina, en la que la fórmula figura femenina/paisaje se nos ofrece como la dicotomía esencial.³⁴⁶

En un artículo de 1929, el crítico José Francés emite su juicio acerca de la pintura de Moreno Villa, señalando claramente el componente de herencia clásica al afirmar que

...sus formas humanas están desnudas dos veces: de forma y de movimiento clásico. Las testas de sus caballos se encontrarían a gusto en una metopa o le serían familiares a un ajedrecista.³⁴⁷

Estos reflejos clasicistas se evidencian en algunos de los “grafumos” de 1937 que representan personajes cuyas líneas, peinados y vestimentas recuerdan a la escultura griega clásica. En otros casos, el pintor recurre directamente al mito clásico en la llamada estética de las “piedras ambulantes”, en cierta manera punto de encuentro con la llamada “escuela de Vallecas”, ideada en 1927 por Alberto Sánchez y Benjamín Palencia en el Cerro Almodóvar³⁴⁸. Carmona señala dos casos paradigmáticos de mitologización:

Las figuras líticas de Moreno Villa recreaban las conocidas iconografías tradicionales de *Las Tres Gracias* (c. 1930), *Dánae* (c. 1930) o *San Sebastián* (1932). El recurso a la petrificación era, en estos casos, una manera de afirmar la intemporalidad del mito y, por ende, la permanencia intemporal de su significado.³⁴⁹

La representación de figuras de naturaleza escultórica recuerda al arte prehistórico, si bien el simbolismo presente en tales personajes nos acerca, sin duda, a la “mitologización”. En el caso de las tres figuras femeninas,

...nos recuerdan el esquema iconográfico típico de *Las Tres Gracias*, si bien la ambigüedad de una de las figuras, que parece tener una actitud más

³⁴⁶ Eugenio Carmona, *José Moreno Villa...*, p. 58. El texto en cuestión de Antonio Espina es el artículo “El ingenio en función plástica. Obras de José Moreno Villa”, *La Gaceta Literaria*, nº 25, 1 de enero de 1928.

³⁴⁷ José Francés, “Un estimulante poderoso. Una elegíaca del paisaje”, en *La Esfera*, nº 785, 1929. Citado a través de Pérez Rojas, *Art déco...*, p. 165.

³⁴⁸ La relación entre Moreno Villa y los “vallecanos” la apunta Jaime Brihuega en “Redes, punto, sinuosidades, cruces... Moreno Villa y la signica visual de la vanguardia”, en *José Moreno Villa. Pinturas y dibujos. 1924-1936*, Málaga, Junta de Andalucía, 1999, p. 17.

³⁴⁹ Eugenio Carmona, “El placer de la pintura y los símbolos del amor. Obras de José Moreno Villa, 1924-1936”, en *José Moreno Villa. Pinturas y dibujos...*, p. 43. En *José Moreno Villa: óleos, dibujos, grabados, grafumos y un alambre*, editado por Juan Pérez de Ayala, Madrid, Guillermo de Osma, 1999, catálogo de la exposición celebrada en la Galería Guillermo de Osma de Madrid del 3 de marzo al 30 de abril de 1999, p. 49, se data el óleo *Las tres Gracias* en 1927, Madrid, colección particular. Sobre *San Sebastián* se nos informa que se encuentra en Málaga, Museo de Bellas Artes.

reposada y un gesto dubitativo, pudiera llevarnos a establecer que estamos ante una remodificación de *El Juicio de Paris*.³⁵⁰

Aquel deseo de intemporalidad del mito se repite en el óleo *Con la piedra auestas* (1931, Madrid, MNCARS), representación vanguardista, superrealista, del mito de Sísifo,

...reelaboración del mito de Sísifo que pensamos podría estar relacionado con el cuadro de Tiziano que guarda el Museo del Prado. No en balde, Moreno Villa fue en su tiempo uno de los grandes conocedores de la pinacoteca madrileña y divulgador de la misma.³⁵¹

Otro caso apuntado por Carmona refleja un tema clásico como es la sirena, aunque su hipótesis de encontrarnos ante el recuerdo de uno de los compañeros de Jasón, aquel que sucumbe al canto de las sirenas, no deja de ser arriesgada. El crítico apunta a la historia de Butes para el cuadro *Sirena y Neptuno* (1932, Madrid, colección particular), ante la inadecuada iconografía de un Neptuno canoso y perseguidor de una sirena³⁵².

Pero la presencia del mundo clásico en el malagueño supera el mero clasicismo formal. Sorprende, así, la hipótesis de Eugenio Carmona, para quien la lectura de Platón, sumada a la de Freud, incide directamente en el pintor. Desde 1930, Moreno Villa realiza dibujos y óleos en los que representa misteriosas piedras en movimiento cercanas a la figuración humana. Más de un cuadro de ese año lleva por título *Piedras ambulantes* (Madrid, Colección García de Diego y colección particular, fig. 212), tema central asimismo en una serie de aguadas sobre papel sin título (c. 1930). Según Carmona, Moreno Villa quiere plasmar en pintura el mito de los dos jinetes del alma que Platón relata en *Fedro*, visibles en las piedras que pinta el artista, quien en una ocasión las sitúa a bordo de una especie de carro tirado por dos caballos, cada uno en un sentido contrario al del otro. En la revista *Sur* de Buenos Aires (año III, nº 8, septiembre de 1933) publica nuestro pintor y poeta la serie “Paisajes líricos a punta seca”, recopilación de estos trabajos.

Los tanteos superrealistas de Moreno Villa preludian lo que será el productivo Superrealismo pictórico español³⁵³. Con varios focos claramente diferenciados, se extiende por la Península y las Canarias, además de contar con los artistas residentes en el extranjero. El foco catalán se ve representado por pintores como Ángel Planells, Artur Carbonell, Juan Sandalinas, Antonio Lamolla o Ángeles Santos Torroella, hermana del conocido crítico y estudioso del arte. En la misma estela se sitúa el genial Juan Massanet (1899-1969), autor de un *Nacimiento de Venus* en 1927 (Madrid, MNCARS, fig. 213), obra que marca una de las incursiones pictóricas contemporáneas en este mito tan reproducido por artistas de diversa índole, como veremos en el capítulo dedicado a los poetas del 27. Pero el foco catalán es, tal vez, el más representativo porque en él se inscribe la figura mayor de Salvador Dalí (1904-1989). Sin detenernos

³⁵⁰ Eugenio Carmona, *José Moreno Villa...*, p. 81.

³⁵¹ Eugenio Carmona, *José Moreno Villa...*, pp. 80-81.

³⁵² Cf. Eugenio Carmona, “El placer de la pintura...”, p. 49.

³⁵³ Es obligado citar el libro de Lucía Elena García de Carpi, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Istmo, 1986.

ahora en lo que podría ser un largo y exhaustivo examen, señalaremos algunos hitos de tradición clásica en su pintura³⁵⁴. Dalí es seguramente el pintor vanguardista que aporta una visión más completa del mito clásico, ya sea por la relación con los poetas del grupo de 27, quienes, como veremos, se interesan notablemente por el mundo clásico grecolatino, ya sea por el propio deseo de abordar temas capitales que se han repetido incesantemente en la pintura de los últimos cinco siglos. No está de más añadir que la hermana de Dalí, Ana María, recuerda cómo Lorca le recomendó leer las *Metamorfosis* ovidianas que el padre de los Dalí había adquirido al suscribirse a la colección de clásicos grecolatinos de la Fundación Bernat Metge (fig. 296)³⁵⁵. Pero en el pintor catalán ya era constatable el aliento clásico, desde sus primeros dibujos hasta la obra de madurez. Muy conocidos son algunos lienzos como *Leda atómica* (1949, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí), *La pesca del atún* (1967, Isla de Bendor, Fundación Paul Ricard) o *El torero alucinógeno* (1969-1970, San Petersburgo, Florida, The Salvador Dalí Museum), sobre cuyo clasicismo hablaremos un poco más abajo.

La diosa Venus es materia de un par de obras en 1925 (*Venus y cupidos* y *Venus y marinero*, colección particular), así como de una supuesta representación del mito del nacimiento marino de la diosa, unos años posterior (*Nacimiento de una divinidad*, 1960, colección particular). Asociada a la diosa clásica del amor, la escultura griega hallada en la isla de Melos supone una fuente constante de inspiración para Dalí, que ya en 1936 diseña la *Venus de Milo con cajones* (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen). El citado óleo *El torero alucinógeno*, donde es posible distinguir la escultura griega repetidas veces, muestra la vitalidad de la presencia de la diosa en su obra de madurez. Algunos años después aún se sirve de la misma figura para los decorados del ballet *Laberinto* (1970-1972), para *El nacimiento de Venus* (*Serie retrospectiva II*) (1979, colección particular, fig. 214) y para una talla en cristal de 1982-1983. Seres fantásticos del mundo clásico, como la esfinge, el minotauro o el centauro aparecen como tema de algunos de sus cuadros (*Remordimiento o esfinge encallada*, de 1931, East Landing, Kresge Art Museum; *La esfinge de azúcar*, de 1933, San Petersburgo, Florida, The Salvador Dalí Museum; *Las tres esfinges en Bikini*, de 1947, Ginebra, colección particular; la portada para el número 8 de la revista *Minotauro*, de 1936, con cajones al modo en que representaba a la Venus de Milo; *Combate con el Minotauro*, 1942, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí; *Familia de centauros marsupiales*, 1940, colección particular; *La edad de oro-Familia de centauros marsupiales*, 1940-1941, paradero desconocido; *Centauro (El triunfo de Nautilus)*, 1940, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí). Suficientemente conocido es el cuadro titulado *La metamorfosis de Narciso* (1937, Londres, Tate Gallery), excelente plasmación del mito ovidiano, capaz de representar al joven antes, durante y después de la transformación

³⁵⁴ El artículo de José María Blázquez Martínez, "El mundo clásico en Dalí", en *Goya. Revista de arte*, números 265-266, julio-octubre de 1998, pp. 238-249, a pesar del prometedor título, no profundiza en la significación del mito clásico en la pintura del catalán.

³⁵⁵ Cf. José María Camacho Rojo, "Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca", en *Florentia Iliberritana*, 1, 1990, pp. 56-57.

en flor. La crítica ha señalado cómo este lienzo significa un refuerzo del narcisismo del propio Dalí:

Casi todos los autores, guiados en este punto por el propio Dalí, han llamado la atención sobre el papel de Gala en la evolución de estos años. En la evolución biográfica y en la pictórica, pues ésta responde, muchas veces de modo directo, a las vicisitudes de aquélla. Gala es la madurez, el descubrimiento de la mujer, la liberación de su compleja relación con García Lorca. Santos Torroella ha concedido una gran importancia al narcisismo como uno de los factores que permite comprender –¿y gozar?– la pintura de Dalí en estos años. La presencia de Gala, lejos de terminar con el narcisismo, lo perfecciona, pues Gala no es el otro sino otro-el-mismo. [...] *La metamorfosis de Narciso* (1937, Londres, Tate Gallery) puede ser resumen de este período que ya termina: el Narciso mineralizado que se contempla en el agua encuentra su doble en la mano que sujeta delicadamente el huevo del que brota una flor, mano también resquebrajada y monumental, por la que ha pasado el tiempo y que del tiempo se defiende, pero vida en la que la flor nace ahora. Frente a quienes terapéuticamente hablarían de una “curación del narcisismo”, el papel asignado a Gala es el de realizarlo, hacerle “dador de vida”.³⁵⁶

Santos Torroella explica de esta manera el significado de ese narcisismo daliniano:

Toda la sagacidad mundana y de *femme-maitresse* de Gala, que, repito, nunca fue propiamente “la” mujer de Dalí, estribó justamente en eso: en advertir que no era una mujer lo que Dalí necesitaba, sino un sosías femenino de sí mismo, a manera de Narciso-Dalí hembra que, actuando en su vida como simulacro de amor de objeto, a un tiempo lo pusiera a cubierto de éste –siempre temido por él– y de las asechanzas en sentido contrario a que su condición de paranoico le hacía proclive.³⁵⁷

El pintor recurre a otros muchos temas clásicos, como las tres Gracias en 1938, Leda y el cisne en la citada *Leda atómica*, en la posterior *Leda y el cisne* (1961, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí) y en una joya de oro, esmeralda y alejandrita (*Cisne de Leda*, 1959). La *Minerva loca, loca, loca*, ilustración para “Memorias del surrealismo” (1968, Viena, Galerie Kalb), la litografía *El juicio de París (Cuatro desnudos)* (1979, colección particular, fig. 215) o el *Hermes* (1981, Madrid, MNCARS) son algunos de los muchos ejemplos que se podrían aducir sobre la presencia de los dioses y los mitos clásicos en la obra de Dalí, así como la serie de 1981 basada en el héroe Jasón, conservada en Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí: *Argus, Medea o Jasón apoderándose del vellocino de oro, Mercurio y Argos (según “Mercurio y Argos” de Velázquez), Jasón con el vellocino de oro (inacabado)*. Un tratamiento característico de su estética, ya visible en la *Venus de Milo con cajones*, es la utilización de modelos escultóricos de la Antigüedad grecolatina para conformar obras novedosas. Producto de esta estética son *Figura rinocerántica del Iliso de Fidias* (1954, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí), *Laoconte* (1965, colección particular), la obra que enfrenta dos Victorias de Samotracia titulada *Lilith (Homenaje a Raymond Roussel)* (1966, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí), el

³⁵⁶ Valeriano Bozal, *op. cit.*, pp. 456-457.

³⁵⁷ Rafael Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Barcelona, Seix-Barral, 1984, p. 153.

Atleta cósmico (1968, Madrid, Palacio de la Zarzuela) o la *Mujer con huevo atravesada por flechas* (c. 1978, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí). Posiblemente la obra maestra en este aspecto es *La pesca del atún* de 1967, basado en la lucha de los dioses olímpicos contra los titanes representada en el Altar de Pérgamo, conservado en el Museo de Pérgamo de Berlín³⁵⁸.

El Superrealismo de Dalí puede ser el camino que une al Lorca literato con el Lorca dibujante, al que Valeriano Bozal concede una gran importancia. En los dibujos del autor de *Poeta en Nueva York* no extraña la inclusión del elemento clásico, tal como sucede abundantemente en su poesía. Los dos dibujos titulados *Sirena* (c. 1924, paradero desconocido desde 1983, cat. 68; 1927, Madrid, colección José Luis Guerrero Aroca, cat. 133)³⁵⁹, las tres *Venus* (c. 1927-1928, Madrid, colección particular, cat. 151; 1928, frente al “Romance de la Guardia Civil española”, en el ejemplar del *Romancero gitano* dedicado al pintor Néstor, Las Palmas de Gran Canaria, Museo de Néstor, cat. 233.2; abril de 1934, en el ejemplar único de *Paloma por dentro, o sea, la mano de vidrio* de Neruda, Buenos Aires, 1934, Madrid, Biblioteca Nacional, cat. 290.5) y *Pierrot priápico* (c. 1932-1936, Madrid, Fundación Federico García Lorca, legado Jean Gebser, cat. 200) demuestran la vitalidad de la tradición clásica en este otro ámbito de ese artista polifacético que fue Federico García Lorca.

El foco madrileño del Superrealismo está representado por Mariano Rodríguez Orgaz (1903-1940) –teñido del clasicismo del que pudo contagiarse en sus viajes a Italia y Grecia–, Ana María Gómez González, más conocida como Maruja Mallo (1902-1995) y artista del círculo de la Residencia de Estudiantes, Alfonso Ponce de León (1906-1936), Juan Antonio Morales (1912-1984), Luis Castellanos (1915-1946) –autor de un sugerente dibujo titulado *Lanzador de jabalina* (1930, Madrid, Colección Santiago Medina-Castellanos, fig. 216)– y José Caballero (1916-1991), amigo de todos los grandes artistas de su época, desde los poetas Lorca –para quien diseña uno de los decorados de la compañía teatral *La Barraca* y el cartel publicitario de *Yerma* en noviembre-diciembre de 1934 (fig. 217)–, Alberti o Neruda hasta el pintor Benjamín Palencia y el escultor Alberto Sánchez. Su obra evoluciona hacia el Superrealismo para derivar finalmente en el Abstraccionismo.

En Zaragoza el Superrealismo cuenta con artistas como Juan José Luis González Bernal (1908-1939), Alfonso Buñuel (1915-1961) –hermano de

³⁵⁸ Podríamos alargar la lista con varias decenas de obras más como *Ruina con cabeza de Medusa y paisaje* (1941, Madrid, Colección Juan Abelló Gallo), la acuarela *Cabeza de Medusa* (1962, colección particular), *Hércules, levantando la piel del mar, le pide a Venus que espere un instante antes de despertar al amor* (1963, Nagaoka, Japón, Museum of Contemporary Art), *El juicio de Paris* (1963, paradero desconocido), *Aparición de Venus* (1970, colección particular), *Tres gracias hiperrealistas (Antirracismo)* (1974, colección particular), *Dalí levantando la piel del mar Mediterráneo para enseñar a Gala el nacimiento de Venus* (1977, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí), *El joven Narciso durmiendo* (1980, colección particular), *Aparición del rostro de Afrodita de Cnido en un paisaje* (1981, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí) y *Anfitrión* (1981, Madrid, MNCARS). Igualmente interesantes para nuestro tema son los diseños para la película *Las siete maravillas del mundo*, en 1954, con *El coloso de Rodas* (Berna, Kunstmuseum Bern), *El faro de Alejandría* (colección particular), *Las murallas de Babilonia* (colección particular), *Las pirámides y la esfinge de Gizé* (colección particular), *Sinfonía en rojo* (colección particular) y *La estatua de Zeus Olímpico* (colección particular).

³⁵⁹ Citamos los dibujos de Lorca refiriendo el número de catalogación establecido por Mario Hernández en Federico García Lorca, *Dibujos*, proyecto y catalogación Mario Hernández, Madrid, Fundación Federico García Lorca-Tabapress, 1987.

Luis-, Javier Ciria (1904-1991), quien disfruta de una estancia en Roma en 1928-1929 y cuyos dibujos pueden emparentarse formal y temáticamente con los de Moreno Villa, o Federico Comps (1915-1936). Este malogrado dibujante resulta ser el introductor de la figura del Pato Donald de Walt Disney en la escena artística española (la primera aparición de este personaje es de 1934³⁶⁰), precisamente en un dibujo de marcado clasicismo que representa unas fornidas figuras masculinas danzantes que, en su musculatura, recuerdan a la estatuaria griega, y ante la perspectiva adoptada no podemos dejar de pensar en la arcaica pintura cretense. Sobre estas figuras se representa el dibujo de Disney, enmarcado en el instrumento que porta uno de los dos danzantes (Madrid, colección Félix Gómez Moreno, fig. 218). En otros dibujos, Comps no escatima tampoco el componente clasicista, como en *Danzas antiguas* (Madrid, colección Félix Gómez Moreno, fig. 219).

No obstante, la figura señera de los superrealistas zaragozanos es Ramón Acín Aquilué (1888-1936), pintor y escultor, notablemente mayor que sus compañeros de estética. En su obra es palpable un clasicismo contenido pero sustancial, como es el caso del *Relieve para el Osario oscense* (h. 1925, cementerio de Huesca), en bronce, en el que una figura viste una clasicista túnica. Su faceta de ilustrador no rehuye el clasicismo, tan presente en la publicidad de la época. Es el caso de la *Etiqueta de Lejía Venus* (1923, Museo de Huesca, fig. 220), litografía en color, realizada por encargo de su amigo Lorenzo Avellanas. La diosa se intuye en la figura con peinado clasicista arropada por blanquísimas sábanas, con el acompañamiento de las lavanderas con sus cestos de ropa. Caso curioso es el de la obra titulada *Composición con medio rostro clásico* (1928, Museo de Huesca, fig. 221), para la cual, al parecer, Acín echó mano de un busto romano de mármol presente en su estudio. La *Serie zodiaco. Tauro* (1928-1930, Museo de Huesca), dibujo a lápiz, entronca con el interés de los poetas del 27 por las constelaciones, como tendremos ocasión de estudiar en otro capítulo, mientras que la desaparecida *Maqueta para un Monumento a la Paz* (1930, fig. 222), de la que se conserva una fotografía, presenta una figura clásica con la consabida túnica de pliegues y una paloma en una mano. El tema clasicista se cuele en la escayola *Ninfa* (1933, Museo de Huesca, fig. 223).

El cuarto foco de Superrealismo en España se sitúa en el archipiélago canario, apoyado por la *Gaceta de Arte* (1932-1936), revista no específicamente superrealista pero comprometida con varias tendencias de la vanguardia del momento (racionalismo arquitectónico, nuevo urbanismo, neoplasticismo, *Bauhaus*...). Cabe destacarse la *Exposición Surrealista de Tenerife* celebrada en 1935 como punto de inflexión en el quehacer de los artistas de esta estética. Entre ellos destacan fundamentalmente dos: Juan Ismael (1907-1981) y Óscar Domínguez (1906-1957), uno de los grandes artistas del siglo XX español. En su pintura, el mundo clásico revive especialmente en algunas temáticas recurrentes en el imaginario vanguardista –el minotauro, el rapto de Europa, la arquitectura clásica grecorromana...–, como las *Figuras mitológicas* de 1938 (Madrid, Galería

³⁶⁰ En los dibujos animados *Sinfonías tontas* y *La gallinita sabia*, 9 de junio de 1934, debidas a Dick Lundy, si bien ya había sido mencionado su nombre en el poema “More HooZoorias” del *Anuario de Mickey Mouse* de 1931.

Guillermo de Osma, fig. 224) o, ya tras la Guerra Civil, *Toro y gladiador* (1947, Milán, colección particular, fig. 225), *El Caballo de Troya* (1947, Cabildo Insular de Tenerife, fig. 226), *Minotauro* (1950, Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, fig. 227), *Ceres* (1952, Cabildo Insular de Tenerife), *Templo* (1954, Tenerife, colección Westerdahl) y *El rapto de Europa* (1955, Gobierno de Canarias, fig. 228).

Aparte del fuerte empuje del Superrealismo, la España de la segunda república vive en primera persona el desarrollo de la vanguardia. Multitud de artistas viajan al extranjero, como hemos visto, preferentemente a París y a las más ricas ciudades italianas, artísticamente hablando, como Roma o Florencia. Las becas de la Academia Española de Bellas Artes en Roma permiten a distintos artistas disfrutar de un escenario de lujo para el desarrollo de sus habilidades, amén de que la propia ciudad y sus obras de arte son, en muchos casos, fuente de inspiración directa para pintores y escultores que no renuncian, con todo, a la vanguardia, sino que asimilan enseñanzas y estilos en una amalgama de afortunada resolución. Artistas españoles en Roma fueron el santanderino Luis Quintanilla (1893-1978), quien vivirá un largo exilio en EE.UU. (1939-1976). Tras un par de estancias en París (1912-1915 y 1920-1923), fue becado por la Junta de Ampliación de Estudios en 1924 para la toma de contacto con la técnica del fresco en Florencia, técnica que desplegará años después en los *Murales de Don Quijote* (1940-1941) de la Universidad de Kansas City, en los que el héroe cervantino es trasladado a la época actual. La tradición clásica se evidencia en el dibujo *Mae West como Helena de Troya* (colección particular, fig. 229)³⁶¹, así como en la ilustración para un libro infantil compuesto por él mismo, *The Marywind's Tales* (años 50), en el que aparece la figura de Pegaso³⁶². Al igual que Quintanilla, Horacio Ferrer (1894-1978) consigue en 1934 una beca de la Junta de Ampliación de Estudios con igual finalidad: el estudio del fresco en Florencia, ciudad donde cristaliza su fresco *Mujeres en la fuente* (1935, boceto en Madrid, colección particular). La totalidad de su obra es de un soberbio clasicismo formal, aun cuando, en principio, no toque de cerca la temática grecolatina. Estoy pensando en los dibujos de soldados realizados durante la Guerra Civil, titulados *Firmeza* (c. 1937-1938, Madrid, colección particular, fig. 230) o *Determinación* (c. 1938, Berlín, Deutsches Historisches Museum, fig. 231), que tanto le deben, salvando las distancias, a las figuras del soldado alemán o italiano –atlético, robusto y malencarado– promulgadas por los regímenes nazi y fascista, respectivamente. Su obra más conocida es *Madrid 1937 (Aviones negros)* (1937, Madrid, MNCARS), que se pudo

³⁶¹ De este dibujo tenemos constancia a través de la galería *on-line* del pintor, que reproduce obras en posesión de su hijo Paul (<http://www.lqart.org/illustfold/humor/pandq.html#hays>).

³⁶² Sobre este libro contamos únicamente con la noticia del hijo del pintor, Paul Quintanilla, en la biografía de su padre, *Waiting at the Shore. Art, Revolution, War, and Exile in the Life of the Spanish Artist Luis Quintanilla*, Morrisville, NC, Lulu Press, 2003, p. 157: “He wrote novels, plays, and histories, and even a children's book, which I vividly remember because I typed up the translation for him. It was a lengthy book entitled *The Marywind's Tales* and tells of the adventures of a little boy named Billy who is visited in his bed at night by a tiny horse, Pegasy, and a tiny bear, Ursy, who lead him out the window into the night sky and carry him off on several adventures in which he meets such characters as Eversad and Everglad and the Old Town Crier and where in a place called Loafland he receives the Flower of Harmony from Marywind, the wise narrator of the tales”. El dibujo de Pegaso se puede ver en la galería reseñada en la nota anterior (<http://www.lqart.org/illustfold/moreillusts/miscillus.html>).

contemplar en el pabellón español de la Exposición Universal de París de 1937 junto a obras tan emblemáticas de la vanguardia española como el *Guernica* de Picasso o la destruida escultura de Alberto Sánchez *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*. No obstante, por lo que respecta al tema clásico en su obra, se conservan los bocetos para el Teatro Gayarre de Pamplona (1951), con la representación del carro del Sol y otras figuras que recuerdan a los dioses grecolatinos. Una especie de cacería comandada por Diana se nos revela en los bocetos para el Palacio de Riofrío de Segovia, unos años después (1957-1958). No es de extrañar tampoco que en el *Retrato de su hijo Adán* (c. 1950-1952, Madrid, colección particular, fig. 232) el joven aparezca ataviado con una túnica romana.

Los hermanos Esteban Vicente (1903-2001) y Eduardo Vicente (1909-1968) pertenecen también a esa generación de autores renovadores que surgen durante la época de la república. Si en el primero destaca su derivación hacia el Expresionismo abstracto, Eduardo Vicente merece un comentario sobre el clasicismo con que marca los carteles de guerra que realiza durante la contienda. La portada realizada en 1938 para la revista *Tiempos nuevos* (Madrid, Biblioteca Nacional, fig. 233) es el perfecto ejemplo de las figuras clasicistas de perfiles griegos emparentadas con la cartelería extranjera a la que nos referíamos antes.

Otro pintor como Nicolás de Lekuona (1913-1937), a pesar de su adscripción al Superrealismo, no rechaza el tema clásico, como demuestra el fotomontaje *Nace una diosa* (1933-1934, San Sebastián, Colección Kutxa-Caja Guipúzcoa, fig. 234) o el empleo de figuras clasicistas como en otro fotomontaje y *collage* fechado en 1935 (Diputación Foral de Guipúzcoa, fig. 235). Mayor aún es la presencia clásica en la obra de un pintor como Arturo Souto (1902-1964), pensionado en Roma entre 1935 y 1936, y fuertemente influido por las dos vacas sagradas de la pintura metafísica italiana: Giorgio De Chirico y Mario Sironi³⁶³. Antes del viaje a Roma, ya es apreciable la nota clásica de su obra, como en *Ofrenda en primavera* (1928, colección particular) o la cubierta de *Buscón Poeta y su teatro* (1933) de Eduardo Dieste, con dos sirenas con las colas entrelazadas (fig. 236). La Ciudad Eterna y sus ruinas serán con frecuencia el tema de sus lienzos, como sucede en *Roma (Figura en el estanque)* (1934-1935, Santiago de Compostela, Universidad, fig. 237) o en *Ruinas clásicas (Vista de Roma)* (1934-1935, Roma, Academia de España, fig. 238), obras terminadas durante su estancia en Italia. Otras obras ya con temática mitológica son el óleo *El ángel caído (Leda y el cisne)* (Vigo, Museo Municipal “Quiñones de León”, fig. 239) y el *gouache* titulado *La caída de Pegaso* (Madrid, Galería de José de la Mano, fig. 240), ambas de 1938. Pero no es Arturo Souto el único español que recibe el magisterio de De Chirico y Sironi. Un grupo de pintores españoles, en un primer momento

³⁶³ Un crítico como Eugenio Carmona ha señalado la importancia de la circulación entre los pintores españoles del momento de la traducción del libro de Franz Roh *Realismo mágico. Postexpresionismo*, que supone la “italianización” de los pintores españoles, su cercanía a las experiencias de la pintura metafísica italiana y de *Valori plastici*, todo ello en relación, además, con los viajes a Italia de muchos artistas, centro que compete con París. Cf. Eugenio Carmona, “Las poéticas del *arte nuevo* y los círculos concéntricos de la Generación del 27. 1926-1931”, en *La pintura del 27*, Madrid, Guillermo de Osma, 2005, catálogo de la exposición celebrada del 24 de febrero al 22 de abril de 2005 en la Galería Guillermo de Osma, Madrid; comisarios, Juan Pérez de Ayala, Guillermo de Osma, pp. 17-18.

adheridos a un Cubismo moderado, terminan por sumarse a las filas de la pintura metafísica. No es casual que precisamente todos estos autores han viajado a Italia en un momento u otro, asimilando directamente las virtudes de tal escuela. El caso de Timoteo Pérez Rubio (1896-1976) ejemplifica, además, el espíritu de unión de las artes presente en la época de vanguardia: este pintor es el encargado de ilustrar la novela de su esposa, Rosa Chacel, *Estación, ida y vuelta* (1930) –impresa, por cierto, en una editorial de nombre clasicista como es Ediciones Ulises–, en cuya portada parecen flotar unas sirenas o seres marinos. Otros pintores de este grupo son Genaro Lahuerta (1905-1985), Jesús Olasagasti (1907-1955), Aurelio Arteta (1879-1940) –decorador del vestíbulo del Banco de Bilbao de Madrid– y Luis Berdejo (1902-1980), todos ellos muy clasicistas formalmente.

Otros pintores marcados por la estancia en Roma son José Ramón Zaragoza (1874-1949) y Gregorio Prieto Muñoz (1897-1992). El primero de ellos reside como pensionado en Roma entre 1904 y 1910, pero París, la Bretaña francesa, Londres, Holanda y Alemania le verán pasearse por sus calles buscando temas y formas de crear. El clasicismo del *Tríptico de Prometeo* (1906-1908, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, fig. 241) o de *Orfeo en los infiernos* (1906, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores) se completa con las decoraciones para el Círculo de Bellas Artes de Madrid, *La Belleza y el Genio conduciendo a los grandes artistas al Templo de la Inmortalidad* y *Apolo guiando el carro del Sol*. En cuanto a Gregorio Prieto, amigo de Alberti, Cernuda, Lorca y Aleixandre, supone otro ejemplo de estrecha unión entre poetas y artistas, relación que es constante en su animada vida. En los años 20 vive en París (1925), Venecia (1926) y de nuevo en Roma (1928), donde traba relación con los principales pintores e intelectuales del momento: De Chirico, Carlo Carrá, Marinetti, Moravia... Posteriormente, vuelve a Londres (entre 1939 y 1949), donde coincide con Cernuda. En 1945 se relaciona con los integrantes del llamado “postismo”, esto es, Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi. En su obra pictórica es más que notable la presencia del tema clásico, más allá de la clara poética clasicista de su técnica. Así, tenemos un extenso conjunto de óleos que representan esculturas o ruinas de Grecia y Roma, que, a pesar de su clasicismo formal, están bien lejos de las reconstrucciones idealizadas de Alma-Tadema, pongamos por caso. La mayor parte de estos lienzos corresponde a su estancia romana, como *Pinturas romanas (Pompeya)* (1928-1930, Valdepeñas, Ciudad Real, Colección Museo Fundación Gregorio Prieto, en adelante CMFGP), *Ruinas de Selinunte* (1928-1930, CMFGP; otro lienzo de iguales título y tema, en Salamanca, colección Miguel Ferrer), *Ruinas, Roma* (1929-1930, CMFGP, fig. 242), *Pareja griega* (1928-1930, CMFGP), *Lupanar de Pompeya* (1928-1930, CMFGP, fig. 243), *Mediterráneo. Ruinas Clásicas* (1928-1932, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores), *Ruinas de Taormina* (1929-1930, Madrid, MNCARS, fig. 244), *Cabeza del Auriga de Delfos y El Auriga* (1930, fig. 245) –dibujos a lápiz y tinta sobre papel–, *Las Cariátides* (1930, fig. 246), *El caballo de bronce* (1930-1931, Madrid, MNCARS, fig. 247) –paraje grecorromano con figuras clásicas y el auriga de Delfos–, *Naturaleza muerta* (1928-1932, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, fig. 248) –representa trozos de esculturas romanas, cabezas, ruinas, etc.– *Homenaje a la antigüedad* (1931, Madrid, Fundación Juan

March), *Isla griega (Taormina)* (1931-1936, CMFGP) o *Luna de miel en Taormina* (1931-1932, CMFGP, fig. 249), en el que las figuras toman forma de maniquíes, como sucede en otros cuadros suyos del momento, sin duda por su contacto con la obra de De Chirico, quien con *Héctor y Andrómaca* o *Las musas inquietantes* (ambos de 1917, Milán, colección particular) marcará época. Por su parte, el Dalí de la *Venus con cajones* (1936) tiene igualmente una deuda en este aspecto con la pintura metafísica italiana. Volviendo a Prieto, es posible señalar algún caso de recreación de temas de la mitología grecolatina, como *Apolo y Dafne* (1928-1930, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, fig. 250). Su interés por Grecia le lleva a pintar en estos años también parajes griegos contemporáneos. Aún después de la estancia romana continúa considerando el mundo clásico en *Creación* (1931-1936, CMFGP, fig. 251) –que evidencia unas figuras similares a estatuas clásicas–, en *El centro del mundo* (1933-1953, obra donada por el autor al MNCARS, fig. 252) –gigantesca representación (247,5 x 298 cm) del santuario de Delfos que Prieto tardó veinte años en concluir– o *Sin título* (1955, fig. 253), fotomontaje con una estatua y un jarrón griegos.

La importancia de los artistas españoles que estudiaron, vivieron y desarrollaron parte de su obra en Italia ha sido hasta cierto punto eclipsada por la no menos importante estancia parisina de otros –a veces los mismos– pintores y escultores españoles. La conocida como “escuela española de París” alcanza la categoría de epígrafe y llega a titular algún capítulo de las historias del arte español contemporáneo. La convivencia de creadores de diferentes ramas en torno a un artista triunfador –como pueda ser el caso de Picasso con respecto a Mateo Hernández–, y la relación de todos ellos con las vanguardias europeas del momento deciden en gran medida el panorama de las influencias mutuas y los derroteros de cada uno de los artistas. Pongamos como ejemplo el fuerte impacto de las *Figuras en la playa* de Picasso (1931, París, Musée Picasso) en las pinturas correspondientes de Moreno Villa unos cuatro años después³⁶⁴. De toda esta animada vida artística contamos con dos fotografías de excepción. Uno de ellos, el escritor modernista guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), marido de la cupletista Raquel Meller, que con sus artículos recogidos en *La vida parisiense* nos ilustra sobre el ambiente de las dos primeras décadas. En sus crónicas se refiere, en concreto, a españoles en París de la generación anterior a los vanguardistas, como Zuloaga, Sorolla, Mir, Rusiñol “pintor de jardines” y Anglada-Camarasa, entre otros³⁶⁵. Por su parte, César González-Ruano dibuja el panorama de los españoles vanguardistas en París en sus animadas memorias, *Mi medio siglo se confiesa a medias*.

Pues bien, la obra de estos artistas se ve acompañada de la poética de lo clásico, en ocasiones formalmente, en otros casos incluso temáticamente. Los escultores españoles que viven en París conforman tal vez el grupo estilísticamente más homogéneo, con figuras imprescindibles como Julio González (1876-1942). Este escultor revitaliza el personaje inmortal de Cervantes con su *Don Quijote* (h. 1929-1930, París, Musée National d'Art

³⁶⁴ Cf. José Moreno Villa: *óleos, dibujos...*, p. 35. Por cierto, Moreno Villa identifica esas *Figuras en la playa* de Picasso con el tema grecolatino de las Furias.

³⁶⁵ Gómez Carrillo habla de estos artistas en un artículo de julio de 1907, recogido en *La vida parisiense*, selección y presentación de Óscar Rodríguez Ortiz, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993.

Moderne, Centre Georges Pompidou), mientras que el clasicismo grecolatino tiene su mayor exponente formalmente en la *Mujer con dos cestos* (h. 1929-1930, paradero desconocido) y temáticamente en *Venus* (h. 1927-1929, paradero desconocido) y *Dafne* (1937, Zollikon, colección W. A. Bechtler, fig. 254). Como señala Bozal, algunas esculturas suyas del periodo comprendido entre 1934 y 1939

...recurren a la lámina de hierro curvándose sobre sí misma, con efecto similar al que lograron algunos artistas del clasicismo griego.³⁶⁶

La obra maestra de Julio González, *La Montserrat* (1936-1937, Amsterdam, Stedelijk), presente en la Exposición Universal de París de 1937, destaca especialmente por sus valores clásicos:

La Montserrat es una estatua clásica, lo es en su sencilla monumentalidad: adelanta ligeramente la pierna derecha, doblada por la rodilla, cubierta por la falda, que acentúa el volumen cilíndrico...³⁶⁷

Para nuestro estudio, Pablo Gargallo (1881-1934) supone toda una revelación. De sus principios modernistas el tarraconense evoluciona a unos conseguidos intentos cubistas. El clasicismo formal toma forma con *Leda* (c. 1903, París, Galerie Marwan Hoss) o con *La Bestia del Hombre* (1904, Barcelona, colección A. Gargallo; otra copia en Zaragoza, Museo Pablo Gargallo, en adelante MPG, fig. 255), escultura que es prácticamente un relieve, o con *Voluptuosidad* (1908, París, colección particular). La temática clásica despierta con el bronce *Pequeña faunesa de pie* (1908, Zaragoza, MPG, fig. 256). Ya adentrado en una vanguardia cercana al Expresionismo, Gargallo esculpe la *Faunesa con flequillo*, la *Faunesa con pendientes*, el *Fauno con barba* (las tres c. 1915, Zaragoza, MPG, fig. 257) y finalmente el *Fauno con monóculo* (1915, Zaragoza, MPG, fig. 258). Lo que en un principio podría ser un tema costumbrista, al modo del *Apoxiomeno* de Lisipo o cualquier obra griega clásica de ese tipo, evoluciona hacia una concepción totalmente clásica de la obra basada en los antecedentes señalados: es el caso del bronce *Pastor* (1917-1918, Zaragoza, MPG, fig. 259). Algo similar se opera en el *Torso de gitanillo* (1923, colección particular) y, más claramente, en *El joven de la margarita* (*El aragonés*) (1927, colección particular), para retomar el clasicismo temático en *El pastor de la flauta* (1927, Zaragoza, MPG) o en *Saludo olímpico: el atleta clásico* y su hermano *Saludo olímpico: el atleta moderno*, ambos bronce de 1929 (Zaragoza, MPG, fig. 260). La técnica del cartón recortado y acoplado le proporciona la *Pequeña bacante reclinada* (1929, colección particular), tema que será repetido ya en bronce en la *Gran bacante* (1931, Barcelona, MNAC) y en la *Pequeña bacante con hoja* (1932, Zaragoza, MPG, fig. 261). Más casos de temática clásica grecolatina en Gargallo nos los ofrecen *Eco* (1933, Zaragoza, MPG, fig. 262) y *Urano* (1933, Zaragoza, MPG; otra copia en Barcelona, Galería Manuel Barbié, fig. 263), obras en las que no se abandona la forma vanguardista. La alternancia con el clasicismo formal nos la devuelve *Torso de adolescente* (1933-1934,

³⁶⁶ Valeriano Bozal, *op. cit.*, pp. 310-311.

³⁶⁷ Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 314.

Zaragoza, MPG, fig. 264) y la terracota *Muchacho en la playa* (1934, Zaragoza, MPG, fig. 265).

El tema de la bacante será recogido por otro escultor de gran predicamento como es Manolo Hugué (1872-1945), amigo de vanguardistas de primera fila como Picasso, Gris, Moréas, Maillol o Matisse. Sus dos obras *Bacante* de 1934, una en papel (Barcelona, colección particular de Josep M. Ferrer Mashaus) y otra en bronce (colección Arthur Ramón, fig. 266), marcan el límite entre clasicismo y primitivismo³⁶⁸. El propio artista señala sus vínculos con la Antigüedad grecolatina, estudiada en sus visitas al Louvre:

A mí, que he tenido siempre a los griegos metidos en la cabeza, que he realizado y realizo mi obra pensando constantemente en ellos, me ha sucedido con frecuencia una cosa terrible, y es que la figura que me ha salido mientras soñaba en hacer una Venus, me ha resultado un monstruo, con las nalgas caídas, los brazos desencajados, los pies deformes [...] No me canso de repetir que los griegos, para un artista, son una disciplina, la mejor disciplina.³⁶⁹

Este mismo escultor acude a temas del mundo clásico, como en *Centauro y mujer* (1929) –obra en ocasiones citada como *Rapto de Deyanira*³⁷⁰– o la más temprana *Cariátide* de 1913 en madera (colección de C. Y. Bassi), curiosamente representada en cuclillas, aunque contamos con el precedente de Rodin y su *Cariátide caída llevando su piedra* (c. 1881-1882, París, Musée Rodin).

Otros escultores imprescindibles de la vanguardia española en París son, en cierto modo, ajenos al clasicismo, como José de Creeft (1884-1982) o Joan Miró (1895-1983)³⁷¹, pero en otros casos sí es posible señalar algunos puntos de interés con ejemplos concretos de cita al arte de Grecia y Roma. Daniel González (1894-1968), así, esculpe las *Cariátides* (c. 1922) para la fachada del Banco de España en Bilbao, y reproduce la sonrisa de los *kuroi* arcaicos en *El Ángel de la Vida y de la Muerte* (1921, Cementerio Municipal de Logroño, tumba de la familia Cadarso, fig. 267). El arcaismo griego es también la nota predominante en *El Ahorro* (1934-1938, Caja de Ahorros de Vitoria). Honorio García Condoy (1900-1953), aun cuando suele ser incluido entre los españoles en París, estuvo también pensionado en Roma de 1934 a 1939, etapa que le marca en cuanto a ciertas tendencias formalistas en su obra. Señalemos la posible *Diana* que menciona González-Ruano en sus memorias³⁷².

Entre los pintores afincados en París, Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984) recurre a un tema omnipresente en los autores de vanguardia con las *Bañistas* (1927, herederos del artista, fig. 268). Si en más de una ocasión la bañista moderna es un remedo del mito del nacimiento de Venus, en el caso

³⁶⁸ Cf. Valeriano Bozal, *op. cit.*, pp. 93 y ss.

³⁶⁹ Citado por Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 95.

³⁷⁰ Así en José María Blázquez, “Mujeres de la mitología griega en el arte español del siglo XX”, en *VIII Jornadas de Arte. La mujer en el Arte Español*, Madrid, Centro de Estudios Históricos-CSIC, Madrid, 1997, p. 572.

³⁷¹ Bozal recoge las hipótesis de Erich Auerbach presentadas en su clásico de 1946 *Mímesis: la realidad en la literatura*, en que se supone una relación entre la poética de Homero y la obra de Miró, hipótesis que nos parecen un poco rebuscadas por cierta falta de concreción a la hora de establecer tales vínculos.

³⁷² César González-Ruano, *Mi medio siglo...*, II, p. 213.

de Ángeles Ortiz no es posible llegar a tanto, aunque sí sirve para cerciorarse de la vitalidad del tema. Otro pintor fundamental de nuestra vanguardia como Francisco Bores (1898-1972) trata el mismo tema un año antes en un dibujo titulado también *Bañistas* (1926, Madrid, MNCARS, fig. 269). Más cerca del clasicismo está la portada realizada para la revista superrealista *Minotaure*, nº 5 (1934), así como dos dibujos en tinta negra sobre papel reunidos bajo el título *Homenaje a Olimpia* (1940, Madrid, MNCARS, fig. 270), en los que las figuras siguen patrones estilísticos del clasicismo antiguo. Precisamente, Bozal detecta un “clasicismo renovado” entre 1923 y 1925 en este pintor³⁷³, clasicismo que, como vemos, se extiende algo más en el tiempo. Otro artista como Pancho Cossío (Francisco Gutiérrez Cossío, 1894-1970) acerca a su estética de vanguardia el tema clásico en *Paisaje con ninfas y faunos* (1923, Santander, Museo Municipal de Bellas Artes, fig. 271) o en las *Tres figuras* (1927, Madrid, MNCARS, fig. 272) que no son más que la iconografía clásica de las tres Gracias³⁷⁴. Por su parte, Joaquín Peinado (1898-1975) es otro de los artistas, junto a Luis Quintanilla o Julio González, que aúna vanguardismo y tradición hispánica con, al menos, dos cuadros sobre Don Quijote, uno de 1947 y otro de 1959. Ismael González de la Serna (1898-1978) –uno de los ilustradores del libro de Ernesto Giménez Caballero, *Hércules jugando a los dados* (Madrid, Ediciones La Nave, 1928)– se deja llevar por los clásicos perfiles griegos en su *Cabeza de joven* (no datado, colección particular, fig. 273), su *Jinete* (1928), *La esposa del artista* (1937) o *Mujer romana* (1948)³⁷⁵, mientras Alfonso de Olivares (1898-1936) representa un elemento arquitectónico clásico en *Columna dórica* (1932, Madrid, Colección Arte Contemporáneo, fig. 274). Luis Fernández (1900-1973) conoce el Abstraccionismo en París, corriente que sustituye en la década de los 30 por el Superrealismo hasta alcanzar un estilo propio en la década de los 50 –basado en sus experimentaciones con la forma, la luz y el color–, tras una época de inspiración picassiana y de coqueteo con el Expresionismo. De su obra, podemos destacar la temática puramente clásica en el óleo *Neptuno* (1939, Carcassone, colección particular, fig. 275) y en el indeterminado *Personaje mitológico* (1941, Madrid, Colección Azcona, fig. 276). Años después, en pleno desarrollo de su estética más personal, pintará un *Centauro* (1955-1956, Houston, Colección Menil, fig. 277) en *gouache*, acuarela, tinta y grafito sobre papel.

En último lugar, el caso de Pablo Picasso (1881-1973) es paradigmático en cuanto a la pervivencia del mundo clásico en su obra. Algunos estudios y, especialmente, varias exposiciones en museos y centros de arte arrojan cierta luz sobre el particular³⁷⁶. Un repaso al catálogo de Carsten-Peter

³⁷³ Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 482.

³⁷⁴ Para Cossío véanse el estudio de Juan Antonio Gaya Nuño, *Francisco Gutiérrez Cossío. Vida y obra*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973 y el catálogo *Pancho Cossío 1894-1970*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1994, editado con motivo de la exposición celebrada en el centenario del pintor.

³⁷⁵ Cf. *Ismael de la Serna*, Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989, números 17, 34 y 50 del catálogo.

³⁷⁶ Como en el caso de Dalí, contamos con un artículo de José María Blázquez, “El mundo clásico en Picasso”, en *Discursos y ponencias del IV Congreso Español de Estudios Clásicos. Barcelona y Madrid, 15-19 de abril de 1971*, Madrid, 1973, pp. 139-155, de escasa profundidad. Más jugosos son los catálogos *Suite Vollard*, s.l., Editorial Arte y Ciencia, 1996, correspondiente a una exposición en la Fundación Juan March de Madrid; *Picasso minotauro*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 25 de

Warncke, *Pablo Picasso. 1881-1973* ³⁷⁷, arroja un sinfín de obras, incluyendo pintura, escultura y cerámica, con temática grecolatina, comenzando por uno de los primeros dibujos conservados del malagueño (*Hércules con su maza*, 1890, Barcelona, Museo Picasso) y los estudios académicos que reproducen sobre el papel escultura grecorromana, entre 1892 y 1897. En esta línea, *Los adolescentes* (1906, Washington, DC, National Gallery of Art, Chester Dale Collection) es un recuerdo del helenístico niño sacándose una espina. La iconografía clásica de las tres Gracias se hace patente en *Las tres holandesas* (1905, París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou), influenciada por Nicolas Poussin ³⁷⁸. Sin tener en cuenta modelos concretos, *La dríade* (*Desnudo en un bosque*), pintada en 1908 (San Petersburgo, Ermitage), muestra la posibilidad de introducir el personaje mítico en un contexto estético cubista. Más arriesgado, aunque no exento de interés, es el paralelismo que establece el autor de este catálogo entre *Las señoritas de Aviñón* (1907, Nueva York, Museum of Modern Art) y la iconografía del juicio de París, la estatuaria clásica y el “ilusionismo” del pintor griego Zeuxis:

Para el tema básico “mujeres que posan ofreciendo a la crítica sus encantos” existe un modelo tradicional, que nuestra tres mujeres desnudas de pie, ante un grupo de hombres sentados y parados: el Juicio de París [El autor habla del cuadro de Rubens como modelo directo para Picasso]. [...] Desde la época del renacimiento, la imagen estética rectora era la Antigüedad, y muy especialmente la figura humana idealizada por la escultura antigua. En el siglo XIX, y también durante la época de Picasso, el ideal de belleza femenina era la imagen de una diosa mitológica: la Venus de Milo. La figura central de Picasso corresponde a ese modelo. La pierna desnuda representada es una variación directa de la pierna desapoyada de Afrodita. En el Louvre existe una variante helénica de esta escultura, cuya posición fue copiada por Picasso. Por otra parte, esa postura del cuerpo le era muy conocida, por tratarse de una pose muy frecuente en el dibujo académico de desnudos. Picasso tenía buenos motivos para remitirse al Juicio de París y a los diversos tipos de Venus: en el Juicio de París el tema es justamente el ideal de belleza, encarnado por Venus. El problema de la realización artística de esas normas estéticas fue también decisivo para la decisión tomada por Picasso a favor de una composición integrada por cinco mujeres distintas. Aquí, el artista se remite a una anécdota antigua, según la cual el pintor Zeuxis, puesto ante la tarea de pintar a Helena, la legendaria mujer más bella de la Humanidad, decidió tomar como modelos a las cinco vírgenes más hermosas de la isla de Kroton, con el objeto de combinar las partes más hermosas de sus respectivos cuerpos y crear así una figura ideal que no existía en la Naturaleza [Véase Cicerón, *De inventione*, II, 1]. Adicionalmente, la naturaleza muerta reproducida en el cuadro de las *Señoritas* expone otro enunciado de la teoría del arte. Hasta ahora, todos los observadores remarcaron la inmotivada posición de ese detalle en la presunta escena de burdel, así como también la diferencia estilística entre los frutos, pintados de manera bastante figurativa, y la representación de las figuras. Aquí, Picasso hace referencia a otra anécdota de Zeuxis, según la cual el artista de la Antigüedad pintó en uno de sus cuadros unas uvas con

octubre de 2000 - 15 de enero de 2001, Madrid, Aldeasa-MNCARS, 2000, volumen con textos de las comisarias de la exposición, Paloma Esteban Leal y Sylvie Vautier.

³⁷⁷ Carsten-Peter Warncke, *Pablo Picasso. 1881-1973*, edición a cargo de Ingo F. Walther, Köln, Taschen, 2002 (=1992).

³⁷⁸ Cf. Warncke, *Pablo Picasso...*, pp. 296-298.

tanta fidelidad que los pájaros se engañaban y volaban hacia la tela para devorarlas [Plinio, *Historia natural*, 35, 65, 66]. Estas anécdotas no sólo son leyendas de los anales artísticos, sino que poseen también una gran significación en la historia de la pintura. Zeuxis es considerado como el fundador de la “pintura ilusionista”, es decir, justamente aquella tendencia del arte contra la cual se revelaba Picasso de manera programática en sus *Señoritas de Aviñón*, con su estética no normativa.³⁷⁹

La relación directa de Picasso con el clasicismo toma cuerpo con los viajes a Roma, Nápoles y Pompeya durante 1918-1919 junto a la compañía de los “Ballets Russes”, mientras que en Londres puede admirar las esculturas del Partenón. Precisamente ésta es la época del nuevo clasicismo propugnado por Gino Severini y Giorgio De Chirico, que bebe directamente del mundo antiguo o se apoya en el filtro del *Trecento* y *Quattrocento* italianos. Todo ello se refleja en *El telón de “Parade”* (1917, París, Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou), con la figura de Pegaso reinando en este telón clasicista. Más adelante, Picasso diseñará la decoración para la versión de *Antígona* de Jean Cocteau en 1922³⁸⁰.

Los primeros años de la década de los 20 suponen la reconocida etapa clasicista por excelencia en la obra de Picasso, ávido de explorar ámbitos alejados del Cubismo que había desarrollado hasta ese momento. Las representaciones de mujeres con togas, túnicas y todo tipo de ropajes blancos al modo clásico, con pliegues acanalados como si de columnas se tratasen, abundan en estos años: *Mujer e hijo a orillas del mar* (1921, Chicago, The Art Institute of Chicago), *Mujer desnuda sentada secándose el pie* (1921, Ginebra, Colección Heinz Berggruen), *Mujer sentada (Mujer en camisa)* (1921, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart), *Mujer desnuda de pie* (1921, Praga, Národní Galerie), *Tres mujeres en la fuente* (1921, Nueva York, Museum of Modern Art, fig. 278), *Busto de mujer* (1923, Chicago, colección particular) y *Cabeza de mujer* (1923, Tokio, Bridgestone Museum

³⁷⁹ Warncke, *Pablo Picasso...*, pp. 161-163.

³⁸⁰ Muy interesante es el análisis de Warncke, *Pablo Picasso...*, pp. 270-272, sobre el clasicismo de Picasso en estos años: “Sería erróneo considerar que la causa principal del clasicismo de Picasso en esa época residía en su dedicación a las artes aplicadas en el teatro o las tendencias dominantes en la vida cultural francesa. La confrontación con la cultura clásica original constituía asimismo un regreso a ciertos modelos que siempre habían sido trascendentales para el artista. Durante el cubismo, por ejemplo, había realizado variaciones sobre obras del clasicista Ingres. Todas estas son sólo distintas facetas en el clasicismo de Picasso.”

”Toda apreciación parcial y unilateral resultaría inexacta, como lo demuestra la notoria incompatibilidad de las obras de Picasso con los ideales artísticos europeos del clasicismo. Las fases históricas de este último se distinguen por un retorno a las normas estéticas de la antigua época clásica griega. Lo característico es un estilo de representación basado en un naturalismo idealizado. Si bien se orienta hacia la reproducción de la forma natural, aspira sin embargo a embellecerla mediante la simetría y el equilibrio de las proporciones. En el centro de gravedad del arte clasicista se encuentra siempre la figura del ser humano, y lo mismo podría decirse de la obra de Picasso entre los años 1916 y 1924. El retrato, la figura humana, constituyen sin duda el centro de su creación, y puede reconocerse fácilmente una tendencia hacia la monumentalidad estatuaría. Sin embargo, no sólo están ausentes la simetría y el equilibrio de las proporciones –caracteres decisivos de la representación idealizada de la forma natural– sino que también se infringen incansablemente sus principios. Picasso nos ofrece descripciones escénicas con pesados desnudos que parecen modelados como esculturas. Pero al contrario de la tradición clásica, sus figuras no son equilibradas sino casi monstruosas, con extremidades desproporcionadas y toscas formas corporales. Por cierto, ya se habían producido entre los pintores clásicos –por ejemplo en Ingres– transgresiones contra las proporciones naturales del cuerpo humano, pero ellas servían para armonizar la composición del cuadro. Evidentemente, no era el objetivo de Picasso.”

of Art). Los perfiles griegos, años antes del desarrollo del característico rostro picassiano, son manifiestos en *Mujer sentada en camisa* (1923, Londres, Tate Gallery), *Mujer sentada* (1923, Oberlin, Allen Memorial Art Museum), *Los enamorados* (1923, Washington, DC, National Gallery of Art, Chester Dale Collection), *La mujer con velo azul* (1923, Los Angeles County Museum of Art), o en *La griega* de 1924 (colección particular), donde al perfil griego se une el vestido acanalado. Otro tema clásico como el presente en *La flauta de Pan* (1923, París, Musée Picasso, fig. 279) y sus estudios preparatorios (1923, EE.UU. colección particular), uno de los cuales incluye a Eros, nos hablan de un interés más que anecdótico por la tradición clásica. Ésta cuajará por completo en nuestro pintor con las ilustraciones de 1930 para las *Metamorfosis* de Ovidio editadas al año siguiente por Albert Skira, donde 30 aguafuertes ilustran sendas metamorfosis³⁸¹. Cuatro años después realiza las ilustraciones para *Lisístrata*, en 1934, para una nueva traducción editada en Nueva York por el *Limited Editions Club*, con 6 grabados y 33 reproducciones. Asegura Blázquez que “las ilustraciones se inspiran directamente en los versos del comediógrafo ateniense”³⁸², suponemos que en traducción.

La década de los 30 será especialmente fructífera en la relación con el mundo clásico, con obras como *Sileno en compañía danzante* (1933, Ginebra, colección Heinz Berggruen), *La musa* (1935, París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou), dos *Cabeza de fauno* (1937-1938, colección particular) y *Sueño y mentira de Franco I* (1937, catálogo Bloch n° 297³⁸³), en cuya octava viñeta el dictador aparece montado en Pegaso, mientras que en la décima Franco ha matado al mítico caballo alado. Pero especialmente interesa esta década porque asistimos a una de las obsesiones más personales de Picasso, como es la figura mítica del minotauro. El testimonio del propio Picasso, recogido por Françoise Gilot, revela la predilección por este ser mítico en lo que tiene de orgiástico, de dueño de las mujeres y de antinarcisista³⁸⁴. Podemos trazar un recorrido del minotauro a través de la obra picassiana, desde que dibuja en 1928 un *Minotauro corriendo* (París, Musée Picasso), cuya iconografía no corresponde a la que desarrollará a partir de 1933 (excepto por el *Minotauro con jabalina* del 25 de enero de 1934, París, Musée Picasso), por lo que se debe considerar un caso esporádico de representación del minotauro, y en ningún caso el comienzo de la serie de minotauros en la obra picassiana, como erróneamente establece Sylvie Vautier³⁸⁵. Esta

³⁸¹ Blázquez, “El mundo clásico en Picasso”, p. 141-145, aporta el texto latino que cuenta la historia representada por Picasso, aunque la relación entre el texto original y la ilustración no es evidencia de que Picasso leyera la obra, y mucho menos en latín, como parece querer demostrar Blázquez. Suponemos que el pintor leyó en traducción toda o solamente parte de la obra ovidiana –las metamorfosis que finalmente ilustró–.

³⁸² Blázquez, “El mundo clásico en Picasso”, p. 149.

³⁸³ Georges Bloch, *Pablo Picasso, Catalogue of the printed graphic work 1904-1972*, 4 tomos, Berna, 1968-1979.

³⁸⁴ Cf. *Picasso minotauro*, pp. 16-17.

³⁸⁵ Cf. Sylvie Vautier, “El minotauro de Picasso: un mito demasiado humano”, en *Picasso minotauro*, p. 49. Esta estudiosa, llevada por el interés que la figura mítica del minotauro despertó en Picasso, llega a afirmar que “se podría llegar a creer que Picasso ha sido el verdadero creador de este monstruo legendario”, no literalmente, pero sí debido a que el impacto del minotauro “ha enriquecido y marcado no sólo la obra de Picasso sino también la naturaleza de este monstruo híbrido”, galopante petición de principio, pues la naturaleza del minotauro no se marca ni se enriquece con las obras de Picasso hasta el

primera y esporádica muestra puede haber estado sugerida por la publicación en 1926 en *Cahiers d'Art* de las fotos de Cnosos y la escena de tauromaquia minoica. Pero será en 1933 cuando Picasso recibe el encargo de Skira de diseñar la portada de la revista francesa surrealista *Minotaure* –llamada así por Georges Bataille y André Masson³⁸⁶. Éste es el *terminus a quo* de las representaciones en serie del minotauro en la obra de Picasso. La maqueta para la portada de la revista data de mayo de 1933; el 11 de abril de ese año dibuja el primer minotauro de este periodo. La *Suite Vollard* (un centenar de láminas, del 17 de mayo al 18 de junio de 1933, diversas colecciones; reproducimos *Minotauro acariciando a una mujer dormida*, MNCARS, fig. 280), donde el minotauro acompaña al pintor en su estudio observando a las modelos, constituye una de las series artísticas mitológicas más emblemáticas de todo el arte contemporáneo. En otros casos, la iconografía picassiana de esta figura mítica griega toma diferentes y atractivas formas, como en *Minotauro y yegua muerta delante de una gruta y niña con velo*, del 6 de mayo de 1936 (París, Musée Picasso), que parece reproducir el tema de Patroclo en los brazos de Menelao, o *Minotauro ciego conducido por una niña en la noche* (1934, diversas versiones en varias colecciones, por ejemplo, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; reproducimos la versión que constituye el nº 97 de la *Suite Vollard*, colección particular, fig. 281), donde algunos críticos insinúan la *contaminatio* con el mito de Edipo en Colono o con el personaje de Tiresias³⁸⁷. Tal vez el momento cumbre de esta etapa es la *Minotauromaquia* de 1935 (París, Musée Picasso), con la que se aúnan la tradición taurina española y la leyenda griega. La crítica ha desentrañado, además, filiaciones muy concretas con distintos aspectos de las figuras de esta obra: para las piernas se señala la inspiración en los *kuroi* arcaicos griegos, cuyas fotos fueron publicadas en 1933 y 1934 por Zervos, mientras que para el brazo derecho extendido, el *Juicio Final* de Miguel Ángel parece ser la fuente última. La figura central estaría inspirada en la iconografía de otro mito clásico como el rapto de Europa. Por último, la niña esbozaría gestos de las *korai* griegas y del ángel de la Anunciación³⁸⁸.

La serie del minotauro se extiende así hasta el mes de mayo de 1935, cuando Picasso abandona temporalmente la pintura. Hasta la vuelta a los pinceles en el mes de febrero de 1936, Picasso se dedica a la escultura, experimentando con la forma humana y su versatilidad, y a la literatura,

punto de cambiar esa naturaleza primera. En todo caso, se enriquece la tradición de la iconografía del monstruo, pero su naturaleza se mantiene intacta (monstruo con cuerpo humano y cabeza de toro), aunque participe en nuevas representaciones como la del minotauro ciego, el minotauro violador o el minotauro vencido por el caballo.

³⁸⁶ Es curioso el comentario del pintor surrealista André Masson sobre el significado que el mito del minotauro tiene para él, en *Anatomie de mon univers* (1943): “Sí, hay un centro. La salida es la muerte. Es el Minotauro. Comienza por Ariadna, con las rodillas entreabiertas. Su sexo sirve de entrada. En el centro, se presiente que estamos en un campo de batalla evidente, y justo al final la salida está bloqueada por el Minotauro. En el mito griego se mata al Minotauro. En el mío, sale vencedor. Mata al que se mete dentro”. Tomado de *Picasso minotauro*, p. 52.

³⁸⁷ Teorías todas ellas algo fantásticas, a nuestro entender. Igualmente erráticas nos parecen aquellas hipótesis que tratan de explicar al joven de otros dibujos identificándolo con Teseo, de donde surgen teorías para relacionar todo ello con sucesos de la vida de Picasso. Cf. el análisis de Paloma Esteban Leal en *Picasso minotauro*, pp. 34-37.

³⁸⁸ Cf. *Picasso minotauro*, pp. 39-42.

con los “Poemas del minotauro” de mayo y junio de 1936³⁸⁹. Entre estos escritos literarios de Picasso encontramos poemas superrealistas en los que aparece con claridad, si bien no mencionada directamente, la figura del minotauro. En abril de 1936 reaparece en la pintura el monstruo mítico, hasta diciembre de 1937. En la serie desarrollada en estos cuatro años de actividad pictórica, la representación del minotauro sufre cierta evolución degradante, desde la figura autónoma con un puñal o espada en la mano: espectador en el taller del escultor y participante en las bacanales u orgías de éste, violador de jóvenes, ciego guiado por una joven, en lucha con el caballo, cargando con una carreta que lleva a su familia y finalmente vencido por un significativo caballo alado, remedo de Pegaso. A estas alturas, el minotauro de Picasso toma los rasgos más suaves de un fauno. Cabe señalar también cómo los estudios de cabezas antropomórficas, preparatorios para los toros del *Guernica* de 1937, son aún un recuerdo del tema del minotauro.

El 4 y el 27 de noviembre de 1938 el minotauro reaparece en sendas naturalezas muertas –dos ejemplos esporádicos ya– una de ellas titulada *Naturaleza muerta con vela, paleta y cabeza de minotauro roja* (Kyoto, National Museum of Modern Art). Entre 1937 y 1940 esculpe en tierra cocida un amuleto con un minotauro grabado (colección particular), mientras que en 1947 decora un plato con una figura de minotauro (Varsovia, National Museum of Warsaw). Por último, en 1958, con carácter puramente decorativo y con un diseño formal estilizado, el minotauro hace su última aparición en tres obras del 28 y 30 de abril y 6 de mayo, respectivamente (los dos primeros en colecciones particulares, el tercero en Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart).

En los años 40 el tema clásico permanece vivo en *Escenas de corrida* (1945, catálogo Bloch nº 1343), al estilo de la pintura prehistórica o minoica. La Grecia arcaica parece ser la herencia que se recoge en una fuente rectangular con *Cabeza de fauno* de 1947 (Basilea, Galerie Beyeler), similar a una máscara funeraria micénica. La cerámica griega y sus figuras están presentes en el gran jarrón *Flautista y bailarín* (1950, colección particular). La ambientación bucólica de *La alegría de vivir (Pastoral)* de 1946 (París, Musée Picasso) introduce un personaje con flauta doble griega, como sucede con el sátiro de *Sátiro, fauno y centauro (Tríptico)*, del mismo año (Antibes, Musée Picasso), y, algún tiempo después, en *La paz* (1952, Vallauris, Temple de la Paix) y en *Bacanal* (1955, París, Musée Picasso). En los años cincuenta revive los jarrones al modo cretense (“Mascarón de proa, 1952, y “Rostro de mujer”, 1953, Basilea, Galerie Beyeler), y algunos temas clásicos como *La caída de Ícaro* (1958, París, Palais de l’UNESCO, Foyer des délégués) y *Fauno y cabra* (1959, catálogo Bloch nº 934). Los años 60 son testigos de las versiones en estilo “picasso” de obras maestras como *El rapto de las sabinas* según Jacques-Louis David (1962-1963, varias versiones, en París, Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou; Praga, Národní Galerie; Boston, Museum of Fine Arts), o de personajes de Rembrandt como puedan ser mosqueteros a los que acompañan pequeños Cupidos, ya en 1969. De 1962 data una obra de tema mitológico, *Dánae* (Barcelona, Museo Picasso, fig. 282). Un último detalle:

³⁸⁹ Cf. *Picasso minotauro*, pp. 65-67, donde se pueden leer estos poemas.

la tradición literaria hispánica hace acto de presencia en la figura de Celestina –otro de los “mitos” que atraviesan el filtro de las vanguardias–, tanto en el famoso lienzo de 1904 como en los aguafuertes de la *Suite 347* que Picasso realizó en 1968 para ilustrar la edición de *La Celestina* a cargo de los hermanos grabadores Crommelynck, publicada en 1971³⁹⁰.

Si en arquitectos, pintores y escultores la herencia clásica grecolatina desempeña un papel no precisamente minoritario o anecdótico, el ámbito de acción de la tradición se extiende igualmente a la ilustración, la cartelería o la publicidad. Destacable es la publicidad presente en las publicaciones periódicas de vanguardia, de las que nos ocupamos en la siguiente parte de nuestro trabajo. Revistas de principios de siglo como *Atenea*, *España*, *La Esfera*, *Papita* o *Blanco y Negro*, con notable influencia de estéticas como el Modernismo, el *art déco* y las nuevas tendencias, tiñen gran parte de los anuncios de referencias clasicistas, en parte debidas también a unos ideales emergentes en la época (el higienismo y el culto al cuerpo, que pasará indefectiblemente por el esbelto atleta griego). La evocación de lo griego muy especialmente como ámbito de lo sugerente y, hasta cierto punto, exótico, acompaña a ciertos anuncios³⁹¹, como es el caso del ilustrador Rafael de Penagos (1889-1954) y el clasicismo arquitectónico neogriego del anuncio de jabones “Flores del Campo”, con la foto de una Isadora Duncan sobre un pedestal ataviada con una túnica; del mismo Penagos, el anuncio del desodorante “Sudoral” de Perfumería Floralia presenta la misma joven griega de aquel anuncio. Por su parte, la influencia de Klimt en otro dibujante publicitario como Salvador Bartolozzi (1882-1950) nos ofrece ejemplos de efebos con lira o Pegasos, así como un variado conjunto de clasicistas portadas de libros. A ello se suma Juan Vila Pujol (1890-1947), que firma con el pseudónimo “D’Ivori”, con las portadas *Primavera* (*La Esfera*, nº 70, 1915) y *Veraniegas* (*La Esfera*, nº 85, 1915), “con voluminosas y muy esbeltas figuras en bañador o cubiertas con albornoces, como una especie de serenas afroditas modernas”, muestra de ese clasicismo helenizante, “coetáneo y simultaneado por sus autores con escenas exóticas, dieciochescas o de la vida contemporánea”³⁹². Sorprende la faceta de dibujante para *La Esfera*, entre 1919 y 1923, del arquitecto Agustín Aguirre (1886-1985), así como alguna colaboración esporádica del también arquitecto Luis Lacasa (*La Esfera*, nº 493, 1923). Grabadores e ilustradores se suman a la herencia clásica, como es el caso de Antonio Vila Arrufat (1894-1989) en el Concurso Nacional de Pintores y Grabadores, al que presenta dos xilografías, una de ellas muy clasicista, con el tema de *Acis y Galatea*³⁹³. El clasicismo se hace extensivo a otras figuras como Hipólito de Caviedes (1902-1994) –decorador del edificio Carrión–, Carlos Sáenz de Tejada (1897-1958) o José Ximénez Herrainz (1900-1930), así como a las ilustraciones para las portadas de las partituras de la época, con frecuencia deudoras de ambientaciones clasicistas grecolatinas. De Sáenz de Tejada incluimos un dibujo incorporado al

³⁹⁰ No queremos dejar de citar el valioso recorrido por el clasicismo en la obra de Picasso que traza Jean Leymarie, “Picasso, the New Ulysses”, en *Picasso and the Mediterranean*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca, 20 de septiembre de 1996-19 de enero de 1997, pp. 16-21.

³⁹¹ Cf. Pérez Rojas, *op. cit.*, pp. 101-167.

³⁹² Pérez Rojas, *op. cit.*, p. 103.

³⁹³ Cf. Pérez Rojas, *op. cit.*, p. 140.

volumen XII, p. 355, de la *Historia de la Cruzada Española* dirigida por Joaquín Arrarás Iribarren, Madrid, Ediciones Españolas, 1940. La ilustración aparece junto al revelador texto: “Son milicianos de pelo en pecho, comunistas y sindicalistas inflamados de un fanatismo sanguinario” (Madrid, colección Ángel Gómez Moreno, fig. 283).

Un ámbito que parece alejado de las artes como es la jardinería encuentra en el arquitecto francés –que operó también en Barcelona y Sevilla– Jean-Claude Nicolas Forestier (1861-1930) una figura destacada por su empeño en resucitar el ambiente clasicista, labor a la que se dedicó con ahínco su alumno el menorquín Nicolás María Rubió i Tudurí (1891-1981), autor del texto *Del paraíso al jardín latino*, compuesto hacia 1953 pero inédito hasta 1981. El tema del jardín clásico salpica a una pintura estéticamente anterior a la vanguardia pero coetánea a ella –desde Santiago Rusiñol (1861-1931) hasta Genaro Palau Talens (1868-1933) o Javier Winthuysen Losada (1874-1956)–, así como a la música de Manuel de Falla en sus *Noches en los jardines de España* (1916)³⁹⁴.

³⁹⁴ Cf. Pérez Rojas, *op. cit.*, pp. 216-220.

PARTE II

LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS DE VANGUARDIA

CAPÍTULO 1

Panorama general de la literatura y las publicaciones periódicas literarias en el primer tercio del siglo XX español

El complejo panorama de la literatura española del primer tercio del siglo XX se articula en torno a tendencias literarias que conviven y se suceden: Realismo y Naturalismo, Simbolismo, Modernismo, Regeneracionismo, Vanguardia, neopopularismo, poesía pura, estética del absurdo... Por otro lado, existen autores inclasificables, como pueden ser Unamuno y Valle-Inclán. Pero en todo caso, el recorrido por la literatura española de las tres primeras décadas y media del pasado siglo tiene una parada obligada: las revistas literarias.

El papel desempeñado por las publicaciones periódicas dedicadas a literatura, y más concretamente a poesía, es de una importancia máxima, ya que funcionarán no sólo como trampolín para muchos jóvenes autores sino también como aglutinadores de tendencias estéticas y foro común de la nueva literatura que se está creando en toda Europa. Por otro lado, dos de los grupos poéticos más cohesionados del pasado siglo se sitúan cercanos a las revistas: los ultraístas, en calidad de primera vanguardia propiamente española, y el grupo poético del 27, cima de la poesía del siglo XX español. No olvidemos que este grupo fue incluso llamado “la generación de las revistas”³⁹⁵.

En el clarividente y citadísimo artículo de Juan Manuel Rozas “Las revistas de poesía del 27” (en *El 27 como generación*, Santander, La Isla de los Ratones, 1978), el investigador expone el panorama general de las revistas poéticas de principios de siglo, con una división en siete etapas:

- 1.- 1910-1919: etapa preliminar a la generación del 27. *Prometeo*, *Los Quijotes*, *Cervantes*.
- 2.- 1918-1922: revistas ultraístas. *Reflector*, *Grecia*, *Ultra* de Madrid.
- 3.- 1921-1925: revistas cercanas a las del 27. *Índice*, *Sí*, *Ley*, dirigidas por Juan Ramón Jiménez. *Ambos*, *Parábola*, *Horizonte*.

³⁹⁵ Sobre las revistas vanguardistas españolas ver, por ejemplo, el artículo de Juan Manuel Rozas “Las revistas de poesía del 27”, en *El 27 como generación*, Santander, La Isla de los Ratones, 1978; Anthony Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Guadarrama, 1980; Andrés Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo, 1988; especialmente recomendable es el libro de César Antonio Molina, *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Endimión, 1990; Eva Valcárcel, *La vanguardia en las revistas literarias*, La Coruña, Universidad de La Coruña, 2000.

4.- 1926-1929: la edad de oro de las revistas. *Mediodía, Litoral, Papel de Aleluyas, Verso y Prosa, Carmen, Lola y Gallo*.

5.- Desde 1929: politización de la literatura de la generación. Hay revistas no politizadas, como *Poesía, Héroe* y *1616*, dirigidas por Manuel Altolaguirre. Rozas señala como revistas politizadas *Octubre, Caballo verde para la poesía, Literatura, Extremos a que ha llegado la poesía española, Cruz y Raya* y *Los cuatro vientos*, revista que intenta alejarse de condicionamientos políticos.

6.- Durante la Guerra Civil: revistas de cultura donde aparece poesía: *Hora de España* y *El mono azul*.

7.- En el exilio: *Romance, España peregrina, Cuadernos americanos, Litoral* en una tercera etapa.

Sin embargo, la historia de las revistas literarias españolas de principios del siglo XX no cuenta con un libro completo y exhaustivo, siendo, a nuestro juicio, el más cercano a ese ideal el publicado por César Antonio Molina, *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Endimiión, 1990. En este trabajo se analiza toda la prensa literaria, no solamente las revistas de poesía, por lo que puede servir en gran medida como complemento al esquema inicial de Rozas.

Atendiendo a los datos consignados por César Antonio Molina, el periodo comprendido entre 1897 y 1912 aparece dominado por las revistas modernistas, ya que aquellos años corresponden al mayor desarrollo de la producción de esta estética (los principales libros de Rubén Darío, las cuatro *Sonatas* y *Flor de santidad* de Valle-Inclán, *Platero y yo* y la primera etapa poética de Juan Ramón Jiménez...). Entre estas revistas modernistas, anteriores propiamente al tema de nuestro trabajo, se encuentran *Helios*, que alcanzó 11 números entre 1903 y 1904, *El Nuevo Mercurio* y *Renacimiento*, ambas de 1907. Sin embargo, aun con el peso modernista de sus colaboraciones, la segunda de ellas publica un texto sobre la poesía italiana escrito por el creador del futurismo italiano, Marinetti; y en *Renacimiento* parece ser que se incluían artículos consignados bajo el título de “Futurismo”. Ya vemos, en todo caso, cómo en los títulos de estas publicaciones ondea la tradición grecolatina, tan presente en la poética modernista. Otra revista de este periodo inicial también ostenta un título de raigambre clásica: *Electra* (1901).

Sin embargo, poco a poco el camino hacia la vanguardia se abrirá también en el campo de las publicaciones periódicas, curiosamente con la aparición de tres revistas con títulos referentes a la tradición clásica y a la tradición literaria española: *Prometeo, Los Quijotes* y *Cervantes*.

Prometeo, publicada en Madrid, es la revista de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), figura central de la vanguardia española. La revista alcanzó la nada desdeñable cifra de 38 números desde su creación en 1908 hasta su desaparición en 1912. A pesar de su nacimiento en pleno auge de las publicaciones modernistas, pronto se podrá comprobar el carácter vanguardista de *Prometeo*, que incluirá en su sexto número (abril de 1909) el texto de Marinetti “Fundación y manifiesto del futurismo”, en traducción del propio Gómez de la Serna, quien también vierte al español la “Proclama futurista a los españoles” de Marinetti publicada en el número 20 (1910). La revista, aun siendo el órgano de expresión del joven Gómez de la Serna,

manifiesta un innegable aliento clásico, no sólo en el título sino también en las intenciones³⁹⁶. Léase, si no, el prólogo del número 1 de la revista (noviembre de 1908) –los editores de sus *Obras completas* estiman que fue redactado por el propio Ramón–:

Prometeo no robará el fuego a los dioses como su homónimo clásico; solo [*sic*] ansía arrebatarse sus secretos a la tierra, modo más seguro de triunfar sobre las falsas teogonías.

Y al finalizar este prólogo (p. 144) de nuevo insiste Ramón en la relación entre su revista y el personaje mítico que le da nombre, aludiendo al principio generador de conocimiento que conllevaba la acción de Prometeo:

Queremos poner a su alcance el secreto arrebatado a la tierra, como el primer Prometeo les dio el fuego sabiendo que al poner en sus manos la luz ponía también el incendio.

Los Quijotes (Madrid, 1915-1918) alcanzó los 88 números. A pesar de no ser de carácter estrictamente literario ni vanguardista, la presencia de algunos autores ultraístas en sus páginas merece la inclusión en este grupo de precedentes de las revistas propiamente vanguardistas.

Cervantes (Madrid, 1916-1920) llegó a los 53 números. A lo largo de su existencia se suceden cronológicamente el Modernismo, el Ultraísmo (aunque manteniendo el impulso modernista del comienzo) y finalmente una vanguardia más explícita.

Como se ve en el mero rótulo de estas publicaciones, el filtro que supone la vanguardia no impide el paso, además de la tradición clásica, de la herencia española del Siglo de Oro. Así es como Don Quijote vence a las vanguardias en singular batalla, retomando el título de un revelador artículo de Ángel Gómez Moreno³⁹⁷. Asimismo, junto a Cervantes será aceptada por la vanguardia española *La Celestina*, personaje del cual Picasso realizará un famoso retrato en 1904³⁹⁸.

Tras estas tres revistas precursoras se desarrolla el gran aluvión de las revistas vanguardistas españolas. César Antonio Molina establece, atendiendo a toda la prensa literaria, la siguiente división (señalamos las publicaciones más importantes):

1.- Revistas vanguardistas: *Grecia*, *Cosmópolis*, *Reflector*, *Ultra* (Oviedo), *Vltra* (Madrid), *Tableros*, *Horizonte*, *Hélices*, *Vértices*, *Tobogán*, *Hermes* y *España*, aunque estas dos últimas las considera “más políticas y generales que literarias”³⁹⁹.

2.- Revistas extraterritoriales: *Prisma* y *Favorables París Poema*.

³⁹⁶ Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas. 1. Prometeo. Vol. I, Escritos de juventud (1905-1913)*, edición dirigida por Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, p. 143.

³⁹⁷ Ángel Gómez Moreno, “Don Quijote vence a las vanguardias en singular batalla”, artículo del libro colectivo *El Quijote desde el siglo XXI*, coordinado por Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos Moreno, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, pp. 187-194.

³⁹⁸ Como ya vimos, años después, entre marzo y octubre de 1968, Picasso realiza 347 dibujos y grabados que constituyen la *Suite 347*. De ellos selecciona 66 como ilustraciones a una edición francesa de *La Celestina* de 1971 a cargo de los hermanos Crommelynck, grabadores.

³⁹⁹ César Antonio Molina, *op. cit.*, p. 58.

3.- Revistas situadas entre las vanguardistas y las del 27: un primer núcleo lo forman *Gran Guiñol*, *Parábola*, *Papel de Aleluyas*, *La rosa de los vientos*. Otro apartado incluye las revistas vanguardistas catalanas (*L'amic de les arts*, *Hélix*, con sus precursoras *391*, *Troços*, *Un enemic del Poble*, *Arc Voltaic* y *Proa*) y gallegas (*La Centuria*, *Nos*, *Ronsel*, *Alfar*).

4.- Revistas de Juan Ramón Jiménez: *Índice*, *Sí y Ley*.

5.- Revistas del 27: *Litoral*, *Mediodía*, *Carmen*, *Lola*, *Gallo*, *Manantial*, *Meseta*, *Meridiano*, *Verso* y *Prosa* y las distintas épocas del *Suplemento Literario de La Verdad*.

6.- Revistas precursoras del compromiso político: *Revista Blanca*, *Post-Guerra*.

7.- Revistas culturales del periodo: *La Pluma*, *La Gaceta Literaria*, *España*, *Filosofía y Letras*, *Revista de Occidente*, *El Estudiante* y *Revista Atlántico*.

Además de estas revistas existen dos publicaciones de importancia para el estudio de la literatura aparecida en la prensa periódica del momento, como son el *Almanaque de las artes y las letras para 1928* y el *Almanaque literario 1935*. De igual modo resultan de interés los suplementos y páginas culturales de periódicos como *El Sol*, *El Imparcial*, *La Jornada*, *El Liberal* y *La Correspondencia de España*. Por último, no queremos dejar de citar dos de las revistas españolas de mayor tirada a comienzos del siglo XX: *La Esfera* (1914-1931) y *Blanco y Negro* (1891-1939). Dirigidas a un público más amplio, no estrictamente interesado en la literatura o las artes en general, suponen uno de los núcleos más importantes para el estudio del *art déco* en España, con la carga de tradición clásica que conlleva este estilo⁴⁰⁰.

Este es el panorama general, en la España del primer tercio del siglo XX, de las publicaciones periódicas literarias orientadas a la vanguardia. Para un catálogo más o menos exhaustivo véase el apéndice I de revistas vanguardistas hispánicas incluido al final de este trabajo. Por supuesto, un análisis más detallado necesitaría tomar nota tanto de las publicaciones no vanguardistas como de las no literarias, pero no es nuestro fin inmediato.

⁴⁰⁰ Para este tipo de revistas contamos con el estudio de Juan Miguel Sánchez Vigil, *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*, Gijón, Ediciones Trea, 2008.

El mundo clásico en las portadas, la publicidad y las ilustraciones

El aspecto visual de algunas revistas resalta “externamente”, podríamos decir, el interés que hacia el mundo clásico se advierte en las revistas de vanguardia. Por un lado, las portadas y las decoraciones ornamentales internas de algunas de estas publicaciones son claros ejemplos de adaptaciones de arquitecturas y ornamentaciones arquitectónicas tanto de la Antigüedad clásica como del Renacimiento. Ambas manifestaciones del pasado palpitan en la arquitectura contemporánea con distinta fuerza e intención, como ya hemos visto; del mismo modo, el mundo clásico es modelo para la ilustración imitativa de las revistas y para los emblemas de algunas editoriales. Éstas también recurren en muchas ocasiones a nombres propios de la Antigüedad como distintivo de calidad y aval de seriedad, ejemplo seguido a su vez por otras empresas que se sirven de sugerentes nombres asociados a diversas cualidades físicas (fuerza, resistencia...) para atribuírselas a sus productos.

Por otro lado, las ilustraciones y reproducciones artísticas tan habituales en algunas revistas de vanguardia también son deudoras en ocasiones de mitos y modelos de la Antigüedad.

1.- Portadas y decoraciones internas – *Grecia* – *Hermes* – *Spes*

Ejemplo señero de inspiración en la arquitectura clásica es la revista *Grecia*. Aunque se asocia inmediatamente al movimiento ultraísta, en sus primeros momentos esta publicación acoge un marcado contenido modernista⁴⁰¹. Su mismo título, deudor al igual que el de la revista *Prometeo* del ambiente modernista que se vive en esos momentos, es un claro síntoma de cuáles eran las intenciones de la publicación en un principio. De todos modos, el Ultraísmo no tardó demasiado en aflorar. Ya

⁴⁰¹ Sobre el Ultraísmo, véase el ya antiguo pero útil libro de Gloria Videla, *El ultraísmo. Estudio sobre movimientos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1963; puede consultarse el capítulo consagrado al movimiento ultraísta en el siempre sorprendente libro del Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas...*, ya citado. Para leer a los autores ultraístas, consultar la antología de Germán Gullón, *Poesía de la vanguardia española (Antología)*, Madrid, Taurus, 1981; la de Francisco Fuentes Florido, *Poesías y poética del ultraísmo (Antología)*, Barcelona, Editorial Mitre, 1989; y la de Francisco Javier Díez de Revenga, *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Madrid, Castalia, 1995 (“Clásicos Castalia”, 215).

en el número 5, fechado el 15 de diciembre de 1918, aparece por vez primera la mención al “ultra” en unas composiciones de Rafael Cansinos Assens (1882-1964) reunidas bajo el epígrafe “Poemas del Ultra”. Estas composiciones, y con ellas el Ultraísmo, nacen arropadas por un poema modernista de Adriano del Valle y un cuento modernista de Luis Mosquera. A partir de este momento la vanguardia tanto española como europea (especialmente francesa, en las versiones del traductor de traductores Rafael Cansinos Assens y de Guillermo de Torre, principalmente) irá tomando parte en la revista, que, no obstante, mantiene las colaboraciones modernistas básicamente hasta el número 41, si bien con menos fuerza cada vez.

Desde el número 1 (12 de octubre de 1918) hasta el 13 incluido (15 de abril de 1919), la portada (fig. 284) se compone de una ilustración encuadrada que representa la recreación arquitectónica de la parte frontal de un templo griego. La parte inferior corresponde a lo que sería un pedestal en cuya parte central se lee “REVISTA DE LITERATVRA” (nótese el empleo de la grafía latinizante “V” para representar la letra “u”), justamente debajo “SEVILLA”, y en un costado la firma del autor de la portada (A. Grosso). Dos elementos decorativos en forma de volutas y hojas completan esta parte de la portada, mientras que sobre la escalinata se alzan dos columnas jónicas entre las que se coloca una representación femenina con una toga, más bien de estilo romano, y una cofia. El pequeño pedestal donde se asienta hace pensar que tal vez se trate de una estatua, más que de una figura viva. Las dos columnas jónicas sustentan un entablamento formado por un friso en el que se lee “GRECIA”, una decoración de gotas y un arquitrabe dividido en tres. Además, se indica fuera del recuadro el lugar de impresión, la fecha, el precio, el año y el número. Esta portada cambia de color en los números 4 y 5 (diciembre de 1918).

Pero es en el número 14 (30 de abril de 1919) cuando se produce un cambio sustancial al introducir un elemento nuevo que será el distintivo de la revista hasta su etapa madrileña: un ánfora griega (fig. 285). A partir de este número también cambiará la periodicidad quincenal de la publicación, pasando a ser decenal. Desde ahora, el color de cada portada será diferente en cada número.

Unos pocos números más adelante, en el 17 (30 de mayo del 1919), se introduce un elemento extraño a la tradición griega que reinaba en las portadas anteriores (fig. 286). La lata de aceite de automóvil “Aiglon” manifiesta un deseo de modernidad furiosa muy acorde con el afán maquinista de estas primeras vanguardias que entronizan a los aparatos electromecánicos⁴⁰². De manera harto reveladora, el jarrón griego acompaña a la lata de aceite de automóvil. Esta unión de la tradición clásica y el maquinismo recuerda, aunque sin afán destructor en este caso, la famosa afirmación de Marinetti, que aseguraba que es más bello un coche de carreras que la *Victoria de Samotracia*⁴⁰³. Esta combinación de tradición clásica y vanguardia la observaremos repetidamente a lo largo de las

⁴⁰² Véanse, por ejemplo, múltiples poemas de Guillermo de Torre, particularmente obsesionado con este tema, o todo el movimiento futurista italiano. No en vano, su libro de poemas lleva el título de *Hélices*.

⁴⁰³ En el primer manifiesto futurista de Marinetti, “Fundación y manifiesto del futurismo”, febrero de 1909, como veremos en el capítulo referido a los manifiestos.

páginas de las revistas literarias del periodo, ya que constituye uno de los casos de fusión de tradiciones más claro de todo el arte de vanguardia. Desde el número 32 (10 de noviembre de 1919) hasta el 42 (20 de marzo de 1920) se produce un pequeño cambio: la lata, vista desde otra perspectiva (tal vez incluso sea otra lata, aunque de aspecto similar), aparece dentro de un óvalo de fondo oscuro (fig. 287).

Con el traslado de la publicación a Madrid desde el número 43 (1 de junio de 1920) cambia la portada, que en adelante mostrará solamente diversos grabados, aguafuertes e ilustraciones de Norah Borges, José Gutiérrez Solana y Robert Delaunay.

Pero la decoración clasicista no se limita a estos detalles de la portada, sino que el interior de la revista *Grecia* muestra aún más la deuda con la decoración clásica arquitectónica. La primera página, en la totalidad de los 50 números de la publicación, presenta una pequeña ilustración en la que el título de la revista está flanqueado por dos capiteles jónicos sobre los que crecen sendos olivos, entre los cuales desfilan cuatro muchachas ataviadas con jitón griego portando un ánfora cada una (fig. 288). Como muestra determinante de la influencia modernista de esta decoración, baste destacar que bajo ella está la inscripción, mantenida hasta el número 43, con versos de Rubén Darío pertenecientes al poema nº XXXIV, “Programa matinal”, de *Cantos de vida y esperanza*:

En la angustia de la ignorancia – de lo porvenir, saludemos –
la barca llena de fragancia – que tiene de marfil los remos.

Otra revista, surgida en Bilbao en 1917, un año antes que *Grecia*, es también deudora del ambiente modernista en título y contenidos: *Hermes*. Aunque no es una revista estrictamente de vanguardia, por sus páginas desfilan las firmas de algunos autores de transición entre el Modernismo, el Novecentismo o Regeneracionismo y la vanguardia. Así, junto a Unamuno, Maeztu, Baroja, Sánchez Mazas –“irónico Hércules con gafas de concha”, lo describe González-Ruano⁴⁰⁴– y Ortega y Gasset escriben Díez-Canedo y Moreno Villa, por ejemplo.

Muy representativa es la portada de la revista, donde, enmarcado en un medallón decorado, aparece en actitud de levantar el vuelo un Hermes con sus atributos habituales, es decir, caduceo, casco alado y pequeñas alas en los tobillos (fig. 289). Un texto de Adriano del Valle reproduce en prosa esta misma iconografía de Mercurio⁴⁰⁵:

Todos los misticismos de la imaginación, todas las nebulosas del espíritu, todos los símbolos oscuros de las innúmeras teogonías filosóficas, parecen unirse en la obra, como las sierpes en el caduceo de Mercurio, de este escritor [F.L.Z. Werner], que con Goethe y Schiller, forma una lírica trinidad en el celeste empíreo de los poetas trágicos alemanes.

En páginas interiores de *Hermes*, la decoración clásica también está presente en forma de guirnaldas diversas en las que se acoplan perfiles y frentes de corte griego con una precisión de línea que recuerda a las pinturas en los vasos griegos clásicos de los siglos VI y V a. C. (fig. 290).

⁴⁰⁴ César González-Ruano, *Mi medio siglo...*, II, p. 136.

⁴⁰⁵ Se trata de un artículo sobre F. L. Z. Werner aparecido en *Grecia*, nº 4, 1 de diciembre de 1918.

Lo más habitual es la representación de Hermes con el casco alado bajo el cual asoman unos rizos similares a los de la escultura griega arcaica y clásica, en que el cabello parece formar un casco sobre la cabeza de la estatua⁴⁰⁶.

Otro tipo de ornamento reproduce un friso corrido con decoración floral y un medallón en el que se inscribe la cabeza de una probable divinidad. El friso está cercado por dos hojas de acanto y una decoración horizontal de gotas (fig. 291), todo ello de evidente influencia renacentista. Precisamente esta pieza ornamental imitativa de la arquitectura encabeza la serie “Paseos romanos” de Ramón de Basterra, que más adelante comentaremos.

Otra revista, esta vez decididamente vanguardista como *Ddooss*, decora su portada con unas columnas jónicas. En otras publicaciones la portada no presenta mayor interés que el de su propio título, basado en algún elemento de la Antigüedad. Los casos más llamativos son quizá el de la revista *Spes*, con su significativo título latino y cuya portada incluimos (fig. 292), y la latinización gráfica del título de la *Vltra* madrileña. No creemos necesario resaltar aún más la fecundidad de ejemplos en la actividad propiamente arquitectónica de estos años en lo que se refiere a los fundamentos en técnicas y modelos clásicos de la Antigüedad, tanto en lo puramente lineal como en lo decorativo.

2.- Logotipos y publicidad

Un campo bastante llamativo en el que la tradición clásica aflora en estos años es el mundo editorial y su reflejo en los anuncios que con frecuencia se publican en las revistas literarias de vanguardia. En efecto, varias son las editoriales que, en un afán de seriedad y emotividad, recurren a nombres de personajes relacionados con el mundo antiguo; no solamente se limitan a la designación pura del personaje en cuestión, sino que en múltiples ocasiones el emblema de la editorial será una reproducción moderna de tal personaje representado a la manera clásica. Es el caso de la editorial *Atenea*, que tiene por logotipo una cabeza de perfil de la diosa de la sabiduría, componente emotivo dirigido al comprador (fig. 293). La misma diosa clásica la ostenta otra editorial, *Biblioteca Nueva*, que hasta nuestros días continúa utilizando como logotipo la cabeza de Atenea representada de frente (fig. 294). Ambos logotipos los reproducimos tal como aparecieron en anuncios publicados en *La Gaceta Literaria* y en *Vltra*, respectivamente.

Otras editoriales activas en estos años con nombres igualmente llamativos son *Prometeo*, de Valencia, que en *La Gaceta Literaria* anuncia las obras de Góngora, cuya recuperación definitiva de la mano de Dámaso Alonso acaece en los años 20. La lista puede alargarse aún más si consideramos a muchas editoriales que no se anuncian en las revistas, pero que de hecho son de importancia a principios de siglo en España, e incluso publican obras de vanguardia. Un repaso al libro de Guillermo de Torre

⁴⁰⁶ Por ejemplo, el kouros ático de Anavyssos, el guerrero B de los bronce de Riace o el Apolo del frontón occidental del templo de Zeus en Olimpia.

*Historia de las literaturas de vanguardia*⁴⁰⁷ arroja un impresionante resultado de editoriales con nombres basados en aspectos de la Antigüedad clásica, desde nombres de héroes, dioses y otros seres de la mitología clásica, hasta términos latinos o griegos: *Ulises*, *Plutarco*, *Tipográficas Alpha*, *Fábula*, *Galatea*, *Adonais*, *Cenit*, *Poseidón*, *Zeus*, *Omega*, *Séneca*, *Centauro*, *Apolo*, *Niké*, *Biblos*, *Jasón*, *Dédalo*, *Fénix*, *Hespérides*, *Minerva*, *Arión*, *Teseo*, *Atenea*, *Lux*, *Pegaso* y *Teseo* en Uruguay, *Dionysos* en Chile y *Sagittaire* y *La Sirène* en París.

Por otro lado, algunos anuncios de estas y de otras editoriales desvelan también elementos del mundo clásico, como el libro de Ramón de Basterra *La obra de Trajano*, de la Editorial Calpe, cuya portada, en la que se puede ver una ilustración de la Columna Trajana de Roma, se reproduce en el número 23 (1 de diciembre de 1927) de *La Gaceta Literaria* (fig. 295).

En esta misma revista se anuncian varias veces algunas importantes novedades editoriales de gran interés para todo lo relacionado con la literatura clásica, como la colección de clásicos grecolatinos traducidos al catalán editada por la Fundación Bernat Metge, así como la traducción realizada por Luis Segalá y Estalella de todas las obras atribuidas a Homero, publicadas por Montaner y Simón (figs. 296 y 297).

Pero el clasicismo no se ciñe a las casas editoriales, sino que la publicidad de otras empresas se sirve en ocasiones de la tradición clásica para atraer a sus clientes confiando en las cualidades físicas atribuidas a diversos personajes de la Antigüedad, cualidades que se suponen presentes en aquellos productos que se anuncian. Así sucede con el cemento *Centauro*, el cual debía de ser, sin duda, resistente. Las máquinas de escribir de la marca *Urania*, anunciadas en la granadina revista *Gallo*, seguramente eran las más duraderas (“Máquina de resistencia ilimitada”, explica el anuncio).

En otros casos, se emplea la lengua latina en algún lema publicitario, como en el caso del Gran Hotel París de Granada, que en su anuncio publicado también en la revista *Gallo* incluye el lema *Labore constantia* inscrito en una cinta decorativa (fig. 298).

3.- Ilustraciones y reproducciones artísticas

El gusto por ciertos temas de la Antigüedad profusamente repetidos aflora en algunas de las ilustraciones de las revistas literarias de principios de siglo. Si poetas y prosistas habían demostrado que el tema de las sirenas es uno de sus predilectos, en más de una ocasión la ilustración de una sirena se colará en las páginas de alguna revista, no necesariamente como acompañamiento a una composición literaria, sino como una ilustración con valor propio. Tales representaciones aparecen, por ejemplo, en la portada de la revista *Litoral* (nº 2, diciembre de 1926); en este caso, la labor corre a cargo del pintor Benjamín Palencia, que la representa en su iconografía más extendida, es decir, como hembra hasta la cintura y pez (fig. 299). El mismo patrón sigue Norah Borges en su dibujo de una sirena para el número 4 (julio-agosto de 1934) de la revista *Literatura* (fig. 300).

⁴⁰⁷ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas...*, *passim*.

Con el antecedente de los trece primeros números de la revista *Grecia*, el interés por las arquitecturas clásicas desemboca en ilustraciones donde el elemento arquitectónico ocupa un lugar relevante. Así sucede en la ilustración, presumiblemente de Joaquín Peinado, en el número 8 de la revista *Litoral* (mayo de 1929), en donde unas columnas jónicas aparecen como primer plano en una escena marítima junto a dos figuras humanas de ambiguo sexo (fig. 301).

Otro tema principal de los poetas, el nacimiento de la diosa Afrodita, lo podemos ver en la contraportada del número 3 de la revista *Plural* (1925), decorada con un sobrio dibujo de Norah Borges que representa a la diosa en su concha marina (fig. 302).

La iconografía clásica de Afrodita tiene, además, uno de los más productivos modelos en la llamada “Afrodita púdica”, que parece querer ocultar sus partes pudendas. A tal tipo se adscriben algunas representaciones griegas clásicas y helenísticas (*Afrodita Cnidia* de Praxíteles, *Afrodita* del Capitolio de Roma, esculturas-retrato helenísticas...). Es posible que alguna de estas obras inspirase a Lorca dos de sus dibujos, un *Bandolero* (c. 1925, original en paradero desconocido, catálogo de Mario Hernández nº 81) y un *Marinero* (Madrid, Fundación Federico García Lorca, cat. 97), asombrosamente representados en una postura similar a la de aquellas Afroditas “púdicas”⁴⁰⁸. Los dibujos de Lorca se publicaron en la portada y en la cuarta página del nº 3 de *Litoral* (marzo de 1927) (fig. 303).

⁴⁰⁸ Esta iconografía la repite Lorca en varios de sus dibujos: *Leyenda japonesa* (1926, Granada, colección Manuel de la Higuera, cat. 90); *Aleluya. El marino y su novia* (1926, paradero desconocido, cat. 95); *El paje de la pecera* (enero de 1926, Fuengirola, colección Manuel López Banús, cat. 89); *Payaso con una flor en la mano* (1926, dibujo en una carta a Melchor Fernández Almagro de febrero de ese año, Barcelona, colección J. B. Cendrós, cat. 331.2); *Arlequín y fuente* (1927, en carta a Jorge Guillén de enero de ese año, Houghton Library, Harvard University, cat. 336.3); *Marinero del “Amor”* (1934, Buenos Aires, colección Fabio Manes, cat. 188). Sobre las representaciones antiguas de la Venus “púdica” se expresa así Antonio Blanco Freijeiro, *Arte griego*, CSIC, Madrid, 8ª edición, 1996, pp. 317-318: “La obra maestra de Praxiteles y la estatua femenina que los antiguos consideraban como más hermosa del mundo, era la Afrodita Knidia, es decir, la estatua de culto de esta diosa en su templo de la isla de Knidos. El original, hecho en mármol de Paros, representaba a Afrodita desnuda, en el trance de tomar un baño, con la cabeza vuelta ligeramente hacia la izquierda y la mirada dirigida a lo lejos. El cuerpo descargaba la mayor parte de su peso en la pierna derecha, mostrando por este lado su más bello contorno, y apoyábase con la mano izquierda en los símbolos de su acción, un paño con flecos, susceptible de interpretarse como toalla o como manto, y una hydria que la pintura haría parecer de bronce. El desnudo, que tanta trascendencia tuvo en el arte posterior, parece debido a la tradición local de Knidos, donde Afrodita era venerada, entre otras acepciones, como protectora de la navegación (Euploia), en modo análogo a la Astarté fenicia. En toda esta región levantina hay, en efecto, figuras muy antiguas de una diosa de la fecundidad, que se representan con una mano en el pecho y otra en el sexo, como poniendo de relieve los órganos del nacimiento y de la lactancia, gesto que Praxiteles, de acuerdo con la sensibilidad de su época, transforma en un ademán de pudor instintivo”. Más adelante, pp. 375-377: “En Rodas, o en su círculo, nace también en el siglo II [a. C.] un tipo escultórico que había de adquirir gran difusión, el tipo que los romanos llamaban “Pudicitia”, una figura femenina envuelta en un manto que de ordinario le cubre la cabeza y dentro del cual quedan como presos los brazos, uno de ellos cruzado sobre el cuerpo por debajo del pecho y el otro dirigido hacia la cara, con la mano doblada por la muñeca o sujetando de algún modo el embozo. Las mujeres vestidas de este modo tienen una figura muy esbelta, de hombros estrechos, caderas anchas y una base más ancha todavía por lo mucho que la falda se dilata sobre los pies. Estas estatuas –casi siempre retratos– poseen un gran porte aristocrático. Tal vez el inventor del tipo fue Athenodoros I (algo después de 150 a. C.), padre de los autores del Laoconte, y autor, según Plinio, de numerosos retratos de mujeres nobles.”

La justificación del mundo clásico en las revistas de vanguardia y presencia de ciertos elementos clásicos

1.- Conocimiento del mundo clásico

El conocimiento del mundo clásico grecolatino es puesto de manifiesto por autores de muy diversa índole en las páginas de las revistas de vanguardia hispánicas, demostrando con ello no solamente un conocimiento necesario de la cultura, la literatura y el arte en general de Grecia y Roma, sino también un gusto por hacer uso tanto de mitos, expresiones y características lingüísticas como de personajes históricos de la Antigüedad clásica. Pasaremos revista brevemente a algunos fragmentos que demuestran un interés por el mundo clásico en general.

Un relato de Álvaro de las Casas publicado en el número 10 (mayo-junio de 1933) de *Cristal*, una de las revistas gallegas de los años 30, titulado *Xornadas de Bastián Albor* y escrito en gallego, es un elogio exaltado de un entusiasta del mundo clásico que quiere hacer partícipe de las bondades de la cultura antigua al párroco de un lugar cercano, exponiendo los principales puntos de la mitología y el arte clásicos que le han llevado casi a una religiosidad pagana:

...gardo un culto íntimo e sinxelo aos vellos déuses da Hélada: [...] creio en Dyonisios e en Poseidon, en Zeus e en Palas; gosto de lembrarme do mito de Leda, de maxinar a Cástor e Pólux, e de soñar co-a protección omnímoda de Hermes. O seor abade chegose a arrepíarse deas miñas verbas.

El entusiasmo del narrador parece corresponder a un amor hacia la cultura clásica por parte del autor del cuento, en donde también es palpable la conciencia de la importancia del legado clásico al mundo moderno (el autor elogia el *Apolo de Belvedere*, el *Laoconte*, el *Galo Suicida Ludovisi*, la *Victoria de Samotracia*, la *Deméter de Cnido* y el *Hermes* de Praxíteles).

La aparición del mundo antiguo es relativamente frecuente en pequeñas expresiones que toman como modelo diversos aspectos del mundo clásico: así, José Bergamín, en un artículo sobre la poesía y el acto de creación, titulado “Carmen: enigma y soledad” (*Carmen*, nº 2, enero de 1928) se refiere a la poesía en unos términos en los que se vale de la figura del dios mitológico antiguo, que en el momento de nacer tiene la inmortalidad como cualidad inherente a su existencia: “La poesía es hermética, como el dios griego: recién nacida inmortal”. El hermetismo propio de cierto tipo de poesía le confiere cierto aire de eternidad al producto, tal vez por el

esfuerzo del poeta que ha logrado un acercamiento más hondo a la problemática del ser humano mediante la inmersión en profundos abismos que no a todos están abiertos.

El poeta, en todo caso, se caracteriza también en esta época por ser un siervo de la inspiración, que emana de las nueve hermanas habitantes del Parnaso. Así lo entiende José María Pemán en su poema “Clasicismo” (*Cristal*, nº 9, marzo-abril de 1933), en el cual parece haber un deseo de reconducción de la poesía a los caminos más tradicionales, no solamente por la mención a las musas, sino también por la recomendación de utilizar el verso, presumiblemente el tradicional:

Alumno de las Musas,
si ambicionas la paz de los perfectos,
haz siempre pensativas tus bellezas
y tus verdades dilas siempre en verso.

Ya desde las primeras publicaciones vanguardistas estas pequeñas citas al mundo clásico son, en cierta medida, habituales. En el segundo número de la madrileña *Vltra* (10 de febrero de 1921), un artículo editorial da noticia de la incorporación a las páginas de la revista de dos hermanos artistas. Pero para testificar tal hecho se recurre a un símil interpretable desde una perspectiva pagana:

Los inteligentes hermanos Bello [...] se disponen a officiar en el sagrado altar del *Vltra*, por lo que les felicitamos.

De las citas al mundo clásico llegamos a la publicación de traducciones de textos clásicos. Este interés por autores del pasado se evidencia especialmente en las revistas con espacio para una sección antológica, como sucede en *Grecia*, donde se incluyen traducciones de Anacreonte, Mosco, Catulo, Marcial y Horacio –que se comentarán en otro epígrafe–, y en *Mediodía*, *Poesía*, *Ambos* o *Carmen*. En esta última, los números 3 y 4 (marzo de 1928) están dedicados a Fray Luis de León, en el cuarto centenario de su nacimiento⁴⁰⁹. Dos textos críticos analizan la obra de Fray Luis, con especial atención a su relación con los poetas clásicos latinos. “Llama nadadora”, del gran estudioso del Siglo de Oro español José María de Cossío (1892-1977), muestra por parte del autor del ensayo un conocimiento bastante amplio de la obra del poeta latino Horacio, de la cual se incluyen referencias a la “Oda a Mecenas” (I, 1) y al epodo II (*Beatus ille...*), además de citar en latín fragmentos de la sátira *Hoc erat in votis* (II, 6). Cossío elabora un esquema de los tipos de elogio de la vida campestre según Horacio:

–Unas son composiciones sobre la tranquilidad de la vida, que suponen una “reacción contra las molestias y preocupaciones de la atareada existencia cortesana”. Estos poemas sirven de pretexto, según Cossío, para la declamación moral –caso de la sátira *Hoc erat in votis*– para la adulación –épistola I, 7, *Quinque dies tibi*–, o para la ingeniosa peroración.

⁴⁰⁹ Aunque algunas fuentes establecen 1527 como fecha de nacimiento. Cf. el prólogo de Guillermo Serés a su edición de la *Poesía completa* de Fray Luis, Madrid, Taurus, 1990, (“Clásicos Taurus”, 2), p. 9.

–Otras tienen, además, una función docente, como la epístola a Aristio Fusco (I, 10).

–La función no docente implicaría un sentimiento de la naturaleza cercano a la emoción religiosa.

Para Cossío, Fray Luis hereda todo esto pero añadiendo una “pasión inflamada por los accidentes naturales”, es decir, anima lo inerte con una pasión más viva. Así, la llama de Fray Luis es “apasionada, nadadora de las frías corrientes latinas.” La antología de la poesía de Fray Luis incluye, además, una de sus traducciones de Horacio (*Carmina*, III, 10).

Gerardo Diego, el director e impulsor de la revista, es autor asimismo de un artículo, “El intérprete enajenado”, sobre la relación entre los textos latinos originales y las traducciones realizadas por Fray Luis, especialmente las de Virgilio y Horacio. Diego comenta también las traducciones bíblicas, en las que “Fray Luis ha cambiado de instrumento. No es ya la rústica avena virgiliana ni la acordada lira maestra”. En el caso de las odas clásicas, el poeta emplea una técnica “concentradora” y “exhaustiva”, según Diego, mientras que en los salmos y cánticos sagrados su técnica se vuelve “expansiva, ampliadora, siempre vigorosa.”

Estos dos ensayos aportan luz sobre el conocimiento de los autores clásicos por parte de poetas y prosistas de las vanguardias, como son Cossío y Diego, conocedores al detalle de la poesía clásica en su lengua original.

Pero el conocimiento de la lengua latina no es privativo de estos ensayistas, ni se concentra en el terreno de la crítica erudita. No es extraño tropezarse en las páginas de algunas revistas con curiosas invenciones o incluso chocarrerías a costa de la lengua de Cicerón. Un texto sin título (*Gallo*, nº 2, abril de 1928) de José Navarro Pardo (1893-1977) incluye una curiosa invocación en latín a divinidades romanas incluida en el elogio a cierto puente romano construido sobre el río Guadalquivir:

...viejo puente, grandioso diplodoco que se apoya sobre plataformas
augustales –Salve Volturnus, salve Quirinus, por el patrocinio que otorgáis a
los grandes constructores del imperio–.

Más curioso es aún este otro ejemplo de Enrique Gómez Arboleya (1910-1959) en su texto “Cuaderno de Eugenio Rivas” (*Gallo*, nº 1, febrero de 1928). Se trata de la referencia a una fecha al modo romano, es decir, nombrando a los cónsules que desarrollaron su tarea en ese año. Sin embargo, en este caso se trata de una mención humorística:

Sufrí martirio bajo los cónsules Ernemann, Kodak y Gevaert. Dios los
haya perdonado.

Más humorística todavía es una ficticia declinación con los casos latinos del nombre del novelista de vanguardia Juan Chabás (1900-1954), aparecida en el suplemento de *Carmen*, el panfleto de intención satírica *Lola* (nº 2, enero de 1928):

SINGULAR
Nom. – Chabás
Gen. – Chalás
Dat. – Mabús
Acus. – Chavá
Voc. – Chaves
Abl. – Chafás

PLURAL
Nom. – Aprile
Gen. – Velaggio
Dat. – Palazzeschi
Acus. – Bontempelli
Voc. – Pensile
Abl. – Don Giovanni

NOTA. – El *Singular* está compuesto por erratas de imprenta rigurosamente históricas. Para estudiar el *Plural*, de tan sorprendente irregularidad, se ha constituido una comisión de filólogos, formada por los señores Vighi, Vegue Goldoni, Alberti, Sassone y Pittaluga.

Un latín macarrónico e incluso italianizante es el que emplea satíricamente Miguel Viladrich para caracterizar a Ramón Gómez de la Serna (en *Prometeo*, nº 11, 1909) como “Raimundus Gómez de la Serna, Philosophus. Creatore coeli et terrae”.

2.- Personajes históricos

Los personajes de la rica historia de Grecia y Roma brindan un campo de acción bastante amplio a los autores vanguardistas, que se sirven de diversas características de hombres reales ilustres, junto a las leyendas que llevan consigo adheridas, para la redacción de cuentos o como motivo de mención erudita en poemas y ensayos.

Un personaje romano, aunque básicamente difundido por el cristianismo, como Poncio Pilato es el sujeto de un relato satírico-humorístico de Benjamín Jarnés (1888-1949) titulado “Poncio cambia de capa” (*La Gaceta Literaria*, nº 27, 1 de febrero de 1928), en que el procurador romano y algunos otros personajes de su época son transplantados a la época actual, aunque con las mismas características que en la Antigüedad. No ha de olvidarse la herencia del Modernismo en esta atención a personajes del paganismo relacionados con lo cristiano.

El uso de la mitología también está presente en este mismo relato de Jarnés, donde un campesino es asociado a Eolo, como rey de los vientos, y relacionado con el órgano de iglesia, que gracias a esa divinidad puede funcionar; además, el campesino es un Orfeo, por hacer posible la música:

Y ese campesino se parece a Eolo, el rey de los vientos. En cuanto asoma por aquí, los fuelles se inflan, se preñan de bombones musicales que luego caen sobre los fieles. Es Eolo y Orfeo. Tienen la llave de la unción piadosa.

El estadista griego Pericles es presentado en el poema “Mensaje al caballero Walter Aubell. Mi anillo” (*Cristal*, nº 8, febrero de 1933) de Gabino Díaz de Herrera (1906-1983); como mera cita erudita se describe un anillo que sirve de pretexto para un viaje cultural desde la India hasta Europa, incluyendo un elogio de la antigua Grecia y de “los gloriosos frisos del Partenón”.

Un personaje especialmente querido es Sócrates, frecuentemente unido a la figura del gallo, debido a la deuda del filósofo griego a Asclepio, tal como se cuenta en las líneas finales (118b) del *Fedón* de Platón. Sin la

mención al gallo aparece en una enumeración caótica del superrealista Blaise Cendrars (1887-1961), en su poema “Profundo hoy día” (*Mediodía*, nº 4, septiembre de 1926), traducido por Guillermo de Torre:

Mudanzas de rodillas en el acordeón del cielo a través de las voces
entrechocadas. Los más agotados son los que van más lejos. Inmóviles.
Durante días esteros. Como Sócrates, con una actividad en la cabeza. La
Torre Eiffel pasea entre las cumbres.

Algo más coherente es la referencia al gallo debido a Esculapio en el poema “Más...” publicado en la revista ultraísta *Grecia*, (nº 19, 20 de junio de 1919), del malogrado poeta José Rodríguez Jaldón (1898-1919), quien se vale, además, del dios Cronos y de la narración bíblica sobre el fruto prohibido del Paraíso para mostrar su inconformidad con el momento supremo de la muerte:

Bajo mi hombro
siento ya el roce de la barba del Tiempo que me hace toser.
A mi flanco,
Cronos abarquilla sus labios.
Soplo de Vida ? Soplo de Muerte.
YO
no he de ofrecer un gallo a Esculapio.
No, no, no...
¡Aun seguiría mordiendo la Manzana!

Del hecho de ofrecer el gallo se puede derivar un acto de rebeldía contra la muerte, haciendo que la preocupación por algo tan trivial aleje la angustia por el fin inminente que va a llegar en breve plazo. Así parece interpretar el acto socrático narrado por Platón el escritor José Bergamín (1895-1983) en su texto “El grito en el cielo”, del número 1 (febrero de 1928) de la revista *Gallo*, en que afirma que “...el gallo que Sócrates, al morir, debía a Esculapio, era un gallo auténtico: alegre afirmación de la vida, de la inmortalidad.”

La presencia de Platón no debe extrañarnos, especialmente si tenemos en cuenta que en los años 20 apareció una traducción de las obras completas del filósofo griego publicada en la editorial “Nueva Biblioteca” de Madrid. Precisamente esta traducción es reseñada por el poeta vanguardista César Muñoz Arconada (1898-1964) en *La Gaceta Literaria* (nº 33, 1 de mayo de 1928). El crítico y poeta palentino insta a sus lectores lacónica y escuetamente: “Leed a Platón.” En la misma revista (nº 48, 15 de diciembre de 1928; nº 52, 15 de febrero de 1929) se publican reseñas anónimas a las traducciones realizadas por L. Roig de Llupias y agrupadas en los volúmenes titulados *Diálogos apócrifos y dudosos* y *Cartas*, sin indicación de editorial.

Otro filósofo griego, presocrático esta vez, es un favorito de los autores vanguardistas: Pitágoras. En efecto, Pitágoras y el número, así como sus teorías sobre la escala musical son adaptadas en algunos poemas. Adriano del Valle, sin abandonar cierto gusto modernista por la mención clásica publica en el número 35 de *Grecia* (10 de diciembre de 1919) su poema ultraísta “Página astronómica”, donde se conjugan elementos renacentistas, como la idea de un cielo ordenador al modo de Fray Luis de León en su

“Oda a Francisco de Salinas”, y referencias a la cultura antigua, como la referida al Pitágoras creador de la escala musical, gracias a la cual se podrá conseguir ese ordenamiento armónico del cielo:

Con los cuernos fue Tauro
rompiendo los pentagramas
(¿dónde pondría
su música de números Pitágoras?)
y hubo una estrella inédita
que descubrió mi Kábala.

Un poema perteneciente al ciclo *Momenta* de Andrés Sobejano Alcayna (1890-1969), publicado en *Sudeste* (nº 2, octubre de 1930) y titulado “Pitagorismo”, acude a la obsesión por conocer la matemática exacta, obsesión inversa a la del poema V de Catulo, en que precisamente se pide un desconocimiento de las cifras:

Tu ventana, y el cielo...

¡Incalculable cálculo!...

Pasábamos la noche
preguntando a los astros:
–¿Cuánto es el dulce cúmulo
del amor nuestro? ¿Cuánto?...

Hipnóticos los ojos
miraban el espacio...

Fúlgida y veloz raya
–estrellas por sumandos–
dio respuesta infinita
sobre el negro encerado.

Siguiendo con filósofos presocráticos, reproduciremos una especie de greguerías filosóficas publicadas bajo el título de “Apuntes” en la revista *Mediodía* (nº 7, junio-julio de 1927) y firmadas por Antonio Núñez Cabezas de Herrera. En algunos de estos breves fragmentos de prosa se utiliza la característica filosófica de un autor clásico para montar un pensamiento ingenioso:

El dios esférico de Xenófanes es una “bola” más de la filosofía.
[...]
Ni reír como Demócrito. Ni llorar como Heráclito. ¡Ni ponerse tan serio como Kant!
[...]
El dios de Pitágoras es un uno escrito con yeso en una pizarra escolar.
[...]
El dios de Plotino: un uno de anuncio luminoso.

Menciones a personajes históricos las incluye Benjamín Jarnés en un capítulo suelto de su novela *El profesor inútil*, que fue publicado en la revista *Plural* (nº 1, 1925). En él, un muchacho con malas notas es llevado por su padre ante un profesor que enseña latín, con la consiguiente cita a Salustio, Catulo y Marcial.

Un capítulo importante dentro de la presencia de personajes históricos en las revistas de vanguardia es, sin duda, la sección de la revista ultraísta *Grecia* que bajo el título “Siluetas de la historia literaria” acoge solamente a autores griegos clásicos. Se trata de unos pequeños comentarios biográficos y estéticos, anónimos y bastante breves, dedicados a Sófocles (nº 14, 30 de abril de 1919), Aristófanes (nº 15, 10 de mayo de 1919) y Píndaro (nº 16, 20 de mayo de 1919), que reproducimos en el apéndice II.

La figura de Séneca, especialmente en su faceta como autor teatral, también tiene cabida en las páginas de las publicaciones de vanguardia. Es Max Aub (1903-1972) el encargado de resaltar la figura del escritor latino en *La Gaceta Literaria* (nº 26, 15 de enero de 1928), con un artículo titulado “Séneca, dramaturgo”, en el que intenta convencer sobre la representabilidad del teatro de Séneca, su influencia –especialmente en Racine– y su vigencia actual, además de instar tanto a directores teatrales como a actores de su tiempo –la aclamada María Guerrero– a poner en escena la obra del cordobés. El éxito de la representación está asegurado, ya que la prueba se ha llevado a cabo en otros países con muy buenos resultados:

Es un lugar común de las historias literarias el dogmatizar que las tragedias de Séneca son frías, declamatorias, sin valor teatral apreciable, retóricas –en ese sentido sin sentido de fin de siglo “verso libre”– elucubraciones de un moralista más bien que obras de un hombre de teatro, hechas más para la lectura que para la representación.

Contra ese lugar común quiero lanzar mi piedra, sin pretender, claro está, igualar al cordobés con los tres griegos, pero sí restituírle el puesto absurdamente arrebatado por otros hombres de gabinete. No hay nada en las tragedias que impida su realización escénica; hágase, pues, la prueba. Apuesto a favor del éxito, en contra de la tradición y bajo la amenaza de los eruditos. [...]

Por una noticia escueta sé que se representó el año pasado, en Roma, *Fedra*, con éxito singular, el periódico alaba la exposición, la modernidad de la psicología, el vivo desarrollo de la tragedia; y hablaba del gusto del público francamente favorable y de su aplauso. [...] ¿Cuándo un “director” se decidirá a darnos en una temporada tres o cuatro *Fedras*, *Hécubas* u otro tipo cualquiera legendario, para que podamos “ver”, a través de él, el autor? [...] Este contemporáneo de Cristo, tan de hoy, pide a gritos que le desnuden en escena sus tragedias. Hay en ellas tal cantidad de emoción teatral actual, que bien vale la pena intentar dar este grito. [...] Hay una sabiduría, un dominio del espíritu, un conocimiento, una inteligencia tan profunda que le señalan en la escena –no es éste un ensayo de revalorización literaria, lo cual sería absurdo para quien goza pleno favor–, sino de revalorización teatral, en el único sentido de la palabra –un puesto que, si nunca ocupó, hoy puede ocupar.

ENVÍO.

Señora doña María Guerrero, actriz. Señora: le vengo a ofrecer dar unas representaciones de *Las troyanas* o de la *Medea*, de Séneca. En ellas su labor puede alcanzar lo que otra quizá no pueda. En *Hécuba* o *Medea* podría usted, señora, vivificar la gloria escénica del gran moralista cordobés. El teatro en general, el español en particular, que tanto dicen le debe, más y mejor le debería.

3.- Reseñas y traducciones

La Gaceta Literaria, en su interés por todo acontecimiento literario y editorial, con frecuencia se hace eco tanto de nuevas publicaciones como de traducciones de obras clásicas de la literatura universal. En lo que respecta a la literatura grecolatina, cabe destacar sendas reseñas a las traducciones de Platón ya comentadas, y a las *Heroidas* de Ovidio traducidas por Adela M. Trepát y Ana M. de Saavedra. Aunque no se comenta, sí figura en las páginas de la revista el anuncio de la traducción de Homero realizada por Segalá y Estalella (fig. 297).

Otras reseñas que publica *La Gaceta Literaria* se refieren a obras inspiradas en el mundo antiguo, más concretamente a obras teatrales representadas en Madrid en esos días de finales de 1928 y principios de 1929: el *Narciso* de Max Aub, cuya representación cuenta con una crítica de Miguel Pérez Ferrero (nº 48, 15 de diciembre de 1928), y cuyo texto publicado en 1928 por la Imprenta Altés de Barcelona recibe una entusiasta reseña de Luis Montanyá (nº 56, 15 de abril de 1929); el *Orfeo* de Jean Cocteau (1889-1963) se representa en la Sala Rex a cargo del grupo “Caracol”, con la crítica de Antonio de Obregón en el nº 49, 1 de enero de 1929⁴¹⁰.

Aunque fuera del campo de nuestro estudio, es curioso resaltar un artículo que quiere poner en contacto a los lectores españoles con la lengua y la literatura de la Grecia moderna. “Literatura neo-helénica” (*La Gaceta Literaria*, nº 34, 15 de mayo de 1928), de Nicolás Percas, griego de nacimiento y profesor de esta lengua y de latín en Valencia, analiza el idioma griego moderno, la diferencia con el antiguo, cómo ha llegado a ser el que es tanto en morfología como en léxico, cuáles son las etapas de la literatura neohelénica, etc. Percas da a conocer a los lectores el problema de la división de opiniones sobre las dos tendencias de la lengua griega moderna: la purista y la popular, problema vigente desde la independencia del siglo XIX. Termina el artículo pasando revista a las escuelas literarias griegas decimonónicas (la fanariota⁴¹¹, la jónica y la ateniense). El autor subraya la vigencia de una obra de la literatura griega antigua:

...el alma antigua –el alma apolínea– había muerto, legándonos con su último suspiro aquella graciosa novela de *Dafnis y Cloe*, que aún hoy conserva su gracia y lozanía...

Curiosamente, algunos números antes (nº 18, 15 de septiembre de 1927) la misma revista había publicado una reseña firmada por el vanguardista Benjamín Jarnés a la traducción que de esa obra había realizado en 1880 el novelista realista español Juan Valera.

⁴¹⁰ Tema recurrente en este autor, por otro lado. Además de este *Orfeo*, de 1926, Cocteau es director de dos películas: *Orfeo* (1949) y *El testamento de Orfeo* (1959). Otras piezas de teatro suyas con tema clásico son *Antígona* (1922), *Edipo rey* (1926) y *Baco* (1951). Stravinski compone en 1927 su *Oedipus Rex* sobre la traducción latina del texto de Cocteau. Otras obras de Cocteau con tema clásico: *La paciencia de Penélope* (1910), *La danza de Sófocles* (1912) o el argumento coreográfico para *Fedra* en 1950.

⁴¹¹ Llamada así en referencia al barrio del Fanar de Constantinopla, rincón donde se concentró la vida griega bajo la dominación turca.

4.- Arte clásico, geografía antigua, imágenes, dioses y seres mitológicos diversos

El recuerdo del arte clásico, de su escultura y arquitectura especialmente, puede servir de modelo para creaciones artísticas en otros campos, como la literatura. Asimismo, los lugares más representativos y carismáticos de la Antigüedad grecolatina afloran en poemas y narraciones de autores vanguardistas. La geografía, sin embargo, no siempre es real, sino que también el imaginario antiguo sobre lugares fantásticos puede ser la fuente de ciertos pasajes modernos. Especialmente es éste el caso de la Atlántida. Las divinidades, presentadas como anécdota, son materia también para recreaciones donde la mención no es más que un adorno, pero casi siempre dentro de un contexto vanguardista. Sin embargo, no nos vamos a ocupar en este capítulo de la utilización de la mitología clásica como campo de cultivo en el que recoger el germen de composiciones de vanguardia. Éste es el ámbito donde la presencia del mundo clásico es mayor, por lo que se necesitará más espacio para su análisis y a ello dedicamos otro capítulo de este trabajo.

La ciudad de Roma, vista en el siglo XX, es el mayor yacimiento arqueológico del mundo. Evitar la fascinación por la Antigüedad es tarea difícil en esa ciudad, y así le sucede al poeta y diplomático Ramón de Bastera (1888-1928)⁴¹². La revista *Hermes* de Bilbao, aunque no es plenamente vanguardista, acoge en sus páginas colaboraciones de futuros autores de vanguardia o de transición hacia ella. Ya vimos más arriba la importancia gráfica de sus páginas. En esta revista (números 6, 7, 12, etc.) Bastera publica un conjunto de composiciones agrupadas bajo el título de *Paseos romanos*, que sin ser de vanguardia –ni de gran calidad literaria– arroja luz sobre un aspecto importante de su autor, quien años después se acercará a posiciones futuristas; por otro lado, refleja parte de la producción con reminiscencias grecolatinas en la literatura española de comienzos del XX. Bastera describe lugares emblemáticos de la arqueología romana, como el Foro Romano, los Foros Imperiales, la Vía Apia, el Palatino, etc. La contemplación del lugar arqueológico puede fomentar la utilización de la mitología clásica, como sucede en este fragmento de un poema dedicado a los restos del templo de los Dioscuros, en la zona central del Foro Romano:

Vecino a los tres fustes del prostilo
del de Cástor y Pólux que fue templo,
en el cielo azulado de berilo
las nubes cándidas contemplo.

Más virgíneos que el mármol y la greda
sus recortados bloques; blancor pura

⁴¹² Ramón de Bastera ejerció como diplomático en Roma (1915-1917), Bucarest, Caracas y Madrid. Simbolista, influenciado por Emile Verhaeren (1855-1916), a quien conoció en Bélgica y tradujo. Desde los años 20 se acerca a posiciones vanguardistas, especialmente con su ciclo *Vírulo, Vírulo, las mocedades* (1924) y *Vírulo, Mediodía* (1927), obras en las que se aprecia el impacto del futurismo. Sobre el clasicismo en Bastera contamos con el artículo de Ignacio Elizalde Armendáriz, “Ramón Bastera y el mundo clásico”, en *Letras de Deusto*, vol. 13, nº 27, 1983, pp. 47-66 y el de Antonio Duplá Ansuategui, “El clasicismo en el País Vasco: Ramón de Bastera”, en *Vasconia*, 24, 1996, pp. 81-100.

cual la del cisne elíseo con la Leda,
en el fresco azur de ventura.

El cielo es tan cumplida maravilla
que, entre islotes marmóreos, asemeja
ha de asomar una afilada quilla
con una divina pareja

extático, entre muros sin su techo,
en tanto que el fervor me clarifica,
siento en el interior, dentro del pecho,
que lo caído se edifica.

El Foro de Trajano inspira otra composición a Basterra, aunque hay que tener en cuenta que el aspecto de los Foros Imperiales de principios de siglo cambiará considerablemente tras la reforma de Mussolini, que entre los años 1932 y 1933 emprenderá una polémica obra que impedirá la excavación completa de esta zona de la ciudad. La conservación de la Columna Trajana nos permite apreciar mejor la descripción de Basterra:

El cuadrado hoyo de sepultura con la honda zanja
que el suelo arcaico abre al huyente cielo nutricio,
está verdeante, como un vencido prado de granja,
herboso, en medio de la ancha plaza en que ahora somos,
y el vivir tiene un manso dejo tan pontificio,
entre sus casas ocres, a guardia de un par de domos.

[...]

Aquí está aquello que amaba, a solas, allá en mis lares,
pedruscos bravos, hacia vosotros tomé el camino
y hacia aquel Orden que han regulado vuestros pilares.
Giro de espíritu, del suelo herboso, mi comarcano,
asciende, arengas, torres y tropas, el pergamino
que se abarquilla, tu ancha columna, pío Trajano!

[...]

Creo. La dura toma de Dacia se arrolla y sube
por la columna que hinca su mástil, el idealista,
entre la hierba, lúcida de agua y la alba nube:
y ahí el Danubio, sus selvas, bárbaros, tropas, levanta,
hacia sus fines, que enrosca el mármol, aquí a mi vista,
el Imán cielo que, en mi miseria, también me imanta.

Otro lugar de la Antigüedad, esta vez mítico, es citado por Alfonso Reyes (1889-1959) en su poema “Trópico” del número 4 de *Litoral* (abril de 1927). Precisamente en el año en que Falla comienza la que será su obra inconclusa de mayor alcance, *La Atlántida*, sobre texto de Verdaguer, Reyes menciona esta tierra imaginaria, que podría ser identificada con América:

No: aquí la tierra triunfa y manda
—caldo de tiburones a sus pies—
y entre arrecifes, últimas cumbres de la Atlántida,
las esponjas de algas venenosas
manchan de bilis verde que se torna violeta
los lejos donde el mar cuelga del aire.

Sin embargo, no siempre los lugares de la Antigüedad despiertan admiración, sino que pueden ser incluso objeto de crítica, especialmente

para resaltar la oposición a ellos desde posturas vanguardistas. Claro es el caso de Marinetti y sus ataques a las ruinas gloriosas de Italia, ataques presentes en sus manifiestos futuristas, como veremos en el capítulo correspondiente. De modo similar sucede en la “Poesía” publicada en la revista *Vltra* (nº 15, 30 de junio de 1921) y salida de la pluma de Jaime Ibarra. En esa especie de poética ataca el afán clasicista, aunque tampoco parece ofrecer una clara alternativa, pues se remonta a la tradición hebraica, si bien su referencia al monte Ararat puede ser simplemente un deseo de alcanzar metafóricamente altas “cumbres” poéticas. De todos modos sorprende el helenismo gráfico en el nombre del templo de la Acrópolis ateniense:

Poetas antes que otra cosa
CREADORES no anticuarios
no las ruinas del Parthenón sino la cumbre del Ararat

La arquitectura griega, más concretamente su decoración escultórica, es la base de una prosa titulada “Friso occidental. Apoteosis de los carteles” de Guillermo de Torre (1900-1971), vanguardista precoz y erudito de las vanguardias, que también *Vltra* publica (nº 9, 30 de abril de 1921). El poeta asimila una hilera de anuncios publicitarios a un friso decorativo antiguo, consiguiendo una asociación de ideas entre la modernidad, caracterizada por esa “decoración” en sus edificios, y la Antigüedad. Años después de este poema, Almada Negreiros decora el friso de relieves policromados del Cine San Carlos (1928-1929), Atocha 125, obra del arquitecto Eduardo Lozano Lardet, como ya indicamos en el capítulo correspondiente. En aquel friso se representaban escenas de películas aclamadas, sugiriéndonos la semejanza con los frisos decorativos de los templos antiguos. En el poema de Guillermo de Torre, de nuevo nos encontramos con esa unión crucial entre la Antigüedad clásica y la vanguardia, similar a la que consigue la portada de la revista *Grecia* con la lata de aceite junto al ánfora griega. Guillermo de Torre manifiesta las ideas artísticas de la vanguardia, capaz de elaborar una pieza artística a partir de lo urbano, cotidiano y trivial, casi vulgar. Al igual que la fascinación por la velocidad y la electricidad cuaja en poemas a los aviones, coches y demás automóviles, la contemplación de unos anuncios puede ser objeto sustancial de un arte contemporáneo, asimilable, además, a cierto tipo de arte clásico:

Extrínsecamente, alejada de su finalidad industrial y situada en el plano de los deleites visuales, la coordinación omnicromática y multilateral de esta teoría de anuncios, compone un auténtico friso occidental de inefable carácter unanimista. Se nivela, en su intensidad decorativa –y ante nuestras pupilas captadoras de perspectivas estéticas porveniristas– con cualquier marmóreo friso mitológico de bellas cariátides oferentes, ornamentadoras de un propíleo helénico...

Las cariátides, presentes en la prosa anterior, son un tema recurrente en los primeros vanguardistas. Además del ejemplo de Guillermo de Torre, Adriano del Valle y Juan Gutiérrez Gili harán uso de este otro elemento de la arquitectura clásica, decorativo y sustentante a un mismo tiempo. Adriano del Valle, en su “Tarde en el litoral” (*Grecia*, nº 38, 20 de enero de 1920) habla de las “cariátides sidéreas que traen la cornucopia del Sol”,

mientras que Gutiérrez Gili (1894-1939), en “Noche” (*Vltra*, nº 20, 15 de diciembre de 1921), complica la mención con una referencia a Pitágoras, debido a la perfección geométrica de la arquitectura griega antigua:

Mitología de sombras;
cariátides robustas bajo la arquitectura pitagórica

No hemos de olvidar que en la propia arquitectura de la época es posible encontrar el recurso de la cariátide como elemento arquitectónico, en lugar de la columna. Así sucede en el pórtico del Banco Central (1910-1918), de Antonio Palacios en colaboración con Joaquín Otamendi, edificio que actualmente alberga la sede en Madrid del Instituto Cervantes, calle Alcalá 49, como ya vimos en el capítulo dedicado a la arquitectura de la capital.

La Arcadia, región carismática de Grecia, es la excusa de la que se sirve Guillermo de Torre para montar una nueva recreación del mundo clásico adaptado a los agitados años de la primera vanguardia. La Arcadia, región idílica sembrada de pastores y poetas –de pastores poetas, en realidad– es el perfecto escenario para este “Friso primaveral” (*Vltra*, nº 11, 20 de mayo de 1921), teñido de ciertas reminiscencias bucólicas (los pastores, el crepúsculo...) fusionadas con la modernidad maquinista, y todo ello con el típico lenguaje ultraísta de Guillermo de Torre:

Atención: los carteles cerúleos del horizonte nos anuncian la inauguración plenisolar.

Aparición ritual: la Primavera, desnuda, replega los últimos toldos brumosos y rasga los ventanales meridianos. [...]

El *klasson* [sic] estridente es la zampoña con que el pastor de motores saluda el alba dinámica...

Y por una cerebración conexiante, asciende a nuestro plano simultaneísta el clásico friso silvestre museal:

Los nuevos brazos de los árboles florecen las yemas de sus dedos, y arrojan verdes especímenes de Arcadia.

Eros humorista lanza cardiogramas cifrados a los ingenuos espíritus dehiscentes, que caen en el lazo sexual y naufragan, caricaturescamente, en el espejo cóncavo del sentimentalismo.

Púgiles mancebos adámicos lanzan el disco del sol al área meridiana.

Y en los crepúsculos, las más altas montañas deportistas se apuntan un *penalty* con el balón de Helios.

Sobre la pantalla impoluta de nuevo horizonte, montado por escenógrafos audaces, se proyecta el *film* floreal.

Canéforas del agro nos ofrecen en sus labios los frutos más pulposos.

Fusión orquestal: balidos eglógicos en los valles índigos. Greguería⁴¹³ multiédrica en las calles desbordantes.

Junto con la velocidad, los adelantos eléctricos y la vida de la urbe moderna, la figura del *sportman* es uno de los mitos modernos más característicos de los años 20. Como en el *Manifiesto Amarillo* de Dalí, Montanyá y Gasch, el joven deportista –todo un modo de vida, relacionado, por otra parte, con el higienismo tan en boga (ejemplo majestuoso es *El colegial* de Buster Keaton, película de 1927)– es asociado a una figura atlética de la Antigüedad, a la más popular y difundida: el discóbolo. Eugenio Montes (1900-1982), en un poema del número 35 (10 de diciembre

⁴¹³ Raro ejemplo de esta palabra en su significado primigenio de “griterío”.

de 1919) de la sevillana *Grecia* titulado “Paisaje”, recurre ingeniosamente a la figura del discóbolo en una alabanza al ejercicio físico, constatando en la figura del *sportman* un signo de modernidad y antianquilosamiento:

¡Qué músculos los del discóbolo
que arrojó al cielo el sol!

La comparación entre un deportista moderno y un atleta griego es la base de este fragmento de “Encuentro” (*Gallo*, nº 2, abril de 1928), narración de Francisco García Lorca (1902-1976), el hermano de Federico:

Qué gran diferencia cuando estás vestido: sin que esto sea un elogio
excesivo y sin que seas más bello que otros, eres más griego, con un aire
muy curioso de deportista clásico.

Luis Buñuel (1900-1983), habitual colaborador de *La Gaceta Literaria* como crítico de cine, publica en esta revista un poema surrealista con tintes clásicos titulado “Bacanal” (nº 50, 15 de enero de 1929), donde la presencia de un fauno y de lo que parece ser la preparación de un sacrificio nos dan la pista posible sobre la visión del mundo clásico en esta composición:

Carnero de 125 pesetas,
rizado abundoso, manual como el vientre
de la mujer de 150 pesetas;
los panes que come el pobre
pueden amasarse de ese vientre
y cocerse con fuego de pulgares.
Cuando cruzamos los pulgares para formar un aspa
se renueva el martirio de San Bartolomé,
que, como se supo después, era un diablo
o un fauno
que se reía de la cruz.
Al morir se lo comieron unas hormigas de oro,
de carne de mora,
de culo de bayadera.
San Bartolomé y el fauno danzaban
cuando las piedras salían disparadas de la tierra
como besos tirados con la punta de los dedos.
De la tumba de San Bartolomé sale una espiga de bronce
por cada beso que pudo y no pudo quiso robar.

Para finalizar este capítulo reproducimos el anuncio, tal como aparece en *La Gaceta Literaria*, de una película basada en un personaje mítico griego: *La vida privada de Helena de Troya*, dirigida en 1927 por Alexander Korda y basada en la novela homónima de John Erskine (fig. 304).

5.- Textos latinos, traducciones, citas y creaciones

En las revistas de vanguardia puede rastrearse una parte del legado clásico compuesta de textos en lengua latina, traducciones del griego y del latín, citas de autores clásicos e incluso creaciones propias. Todo este conjunto de referencias directas a la Antigüedad clásica refuerza la mezcla de tradición y modernidad; cota máxima de esta conjunción es la aparición de traducciones de algunos autores clásicos grecolatinos en las revistas de vanguardia.

A este respecto, la revista *Grecia* es un caso apasionante, ya que uno de sus apartados más curiosos, bajo el epígrafe de “Antología”, está dedicado a la inserción de textos clásicos. Aunque solamente se mantiene esta sección en algunos de los primeros números, su importancia no es menor, ya que en tres ocasiones se presenta el texto original latino enfrentado con una traducción castellana. La influencia modernista es decisiva, no obstante, en la elaboración de esta sección, así como la formación clásica de Miguel Romero y Martínez (1888-1957), el traductor y editor de los textos originales. Romero y Martínez, escritor modernista y posteriormente ultraísta, había estudiado Filosofía y Letras y Derecho en su ciudad natal, Sevilla. A lo largo de sus distintas colaboraciones en revistas utilizó varios pseudónimos, algunos de raigambre clásica como “Adelphi” o “Uranophile”; otros no, como “Puck”. Años antes de sus colaboraciones en las revistas de vanguardia ya había publicado traducciones de clásicos grecolatinos, como los 166 poemas de Marcial recogidos en *Epigramas eróticos*, editado por F. Sempere y Compañía, Valencia, 1910, en cuya portada se explicita que la traducción corresponde a Miguel Romero y Martínez, alumno de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla.

La sección “Antología” aparece ya en el número 1 de la revista (12 de octubre de 1918). En este caso se traducen en prosa siete odas (III, VI, XVII, XVIII, XXVI, LVI y XLIV) del poeta griego arcaico Anacreonte, sin presentar el texto original, pero indicando la edición utilizada (la de Maittaire, Londres, Bowier, 1725). En el número 4, Romero y Martínez escribe unas palabras iniciales para el idilio “Eros fugitivo” de Mosco, sin el texto original. En esta ocasión la traducción corresponde a Luis Nicolau de Olwer (1888-1961). En los números 5 (15 de diciembre de 1918), 6 (1 de enero de 1919) y 7 (15 de enero de 1919) Catulo (*carmen* 3), Marcial (III, 65) y Horacio (*Odas*, I, 38), respectivamente, son los autores elegidos. Al frente de cada uno de ellos, unas líneas escritas por diversos críticos introducen al poeta, cuya traducción viene acompañada ahora del texto latino original. En el caso de Catulo, el autor de la traducción añade una nota en la que dice que se trata de una “traducción directa y literal, en el mismo número de versos y con el mismo metro”. La traducción, en efecto, es de cierta calidad y muy exacta. Curiosas son las palabras del crítico francés Emile Faguet (1847-1916) que introducen al latino, al afirmar que “está muy cerca de ser un gran poeta”, e incluso le recuerda “a Andrés Chénier”. El poema de Horacio tiene una “glosa del traductor, para la perfecta inteligencia de esta poesía”, que es una paráfrasis en prosa

ampliando el contenido del poema horaciano⁴¹⁴. Incluimos en el apéndice II estas tres traducciones de los latinos y sus comentarios.

Aunque no se trata de un autor clásico de la Antigüedad, en esta sección se incluye bilingüe un poema en latín de Baudelaire, también traducido por Miguel Romero y Martínez (número 12, 1 de abril de 1919).

No obstante, la presencia de los autores clásicos en la revista *Grecia* tiene otro punto importante de inflexión, debido esta vez a una sección titulada “Siluetas de la historia literaria”, que ya comentamos antes. Consiste en comentarios acerca de la vida y obra de Sófocles, Aristófanes y Píndaro, incluidos en el apéndice II.

La revista *Grecia*, como es sabido, representa uno de los bastiones del movimiento ultraísta. En sus páginas, desde el número 5, van a florecer los poemas ultraístas, tímidos al principio y tipográficamente furiosos poco a poco. Entre la producción poética no modernista que aparece en la revista, sin duda la poesía vanguardista del movimiento Ultra será la más numerosa, y en muchas ocasiones vamos a poder asistir a la aparición de curiosas referencias clásicas dentro de estos poemas de tan marcado acento renovador.

Primeramente hay que destacar el empleo de la lengua latina, que ya se observa desde el latinismo que supone el propio nombre de Ultra, más radicalizado aún en la revista madrileña así titulada, donde se utiliza la grafía latina para la letra inicial: *VLTRA*. De hecho, la segunda vez que se publican poemas ultraístas de Rafael Cansinos Assens en *Grecia* (nº 6, 1 de enero de 1919), se agrupan bajo un título genérico que parece ser latín, pero no lo es, posiblemente por una desafortunada errata: *Ultra canem*. La expresión adquiere sentido si sustituimos el incomprensible *canem* por una forma de futuro del verbo *cano*: *Ultra canam*, “Más allá cantaré”, que cuadra perfectamente con el anhelo de trascendencia de los autores ultraístas.

Miguel Romero y Martínez, el traductor de los poemas griegos y latinos de la sección “Antología”, aunque literato modernista en un principio, se postula finalmente como poeta ultraísta. Pero dada su formación clásica y humanística, no renunciará a citar autores clásicos como Shakespeare o Vigny, introduciendo versos en inglés y francés. Además, por su conocimiento del latín, se permitirá el empleo de esta lengua en algunas ocasiones, como en el “Scherzo ultraísta” con que se abre el nº 13 de *Grecia*, 15 de abril de 1919. Este poema supone uno de los casos en que un autor antiguo es citado textualmente en una composición de vanguardia. Miguel Romero y Martínez comienza su composición con el principio espurio de la *Eneida* de Virgilio, fragmento que traduce a continuación. El poeta, ahora ultraísta, recuerda su pasado en otras estéticas:

Ille ego qui quondam... Yo, aquél que, en un momento
de ligereza absurda
y de olvido de mí mismo,
para recibir el decenal y menguado estipendio
de las quince pesetas tabelionarias y regiocamelistas,
maldije de la viril pujanza y el nervioso lirismo
de los Apolónidas ebrios de porvenir...

⁴¹⁴ Se trata de un comentario a la manera en que Dámaso Alonso, Antonio Carreira o Robert Jammes glosan las *Soledades* de Góngora en sus respectivas ediciones del poeta cordobés.

En el resto del poema, se encabezan las estrofas con el nombre de una letra griega: alfa, beta, gamma, delta y épsilon. Este mismo método lo vuelve a emplear en unos llamados “Psicogramas líricos”, publicados también en *Grecia* (nº 14, 30 de abril de 1919), donde introduce de nuevo el latín en la segunda de las composiciones, titulada “*Sic itur ad astra*”, título tomado de un verso de Virgilio (*Eneida*, IX, 641).

La revista *Gallo* de Federico García Lorca, cuyos dos únicos números se publican en 1928, se abre con una cita en latín de Lucrecio (*De rerum natura*, IV, 713-714), versos precisamente referidos al gallo:

...noenu queunt rabidi contra constare leones
inque tueri: ita continuo meminere fugai.

Con una cita inventada se abrirá el único número de la revista *Pavo* (marzo de 1928), respuesta satírica y antivanguardista a la anterior, ideada y seguramente redactada por el propio Lorca, inspirador de *Gallo*. Una chanza en un castellano pseudolatinizado, con el nombre de Propercio al pie, replica al argumento de autoridad de Lucrecio con que se había presentado *Gallo* el mes anterior:

*Pavus est matatus itaque Pascuorum Nativitatis per burguesorum
ricorum a la setiñorum ñorum garrapiñorum al caer.*
(Propercio *De animalia manducatum*
Lib. 13. V. 1928)

La introducción de la lengua latina es más seria en una pequeña pieza teatral de Fernando Villalón (1881-1930) publicada en *Mediodía* (nº 5, diciembre de 1926) con el título “Mañana de San Juan”. En ella, un personaje de elevada sabiduría se expresa comúnmente en latín, sin mucha coherencia y con resonancias del léxico latino eclesiástico:

Caput mortum, imperat tibi Dominus per vivum et devotum serpentem,
etc.

El latín bíblico es un elemento decisivo en la serie de poemas *Schola cordis* de José Moreno Villa (*Litoral*, nº 2, diciembre de 1926), en que cada composición está precedida de citas bíblicas en latín: *Cordis vigilia* (Cantar de los cantares 5, 2), *Seminatio in cor* (Mateo 13, 19), *Cordis scrutinium* (Jeremías 17, 9), *Cordis tabula legis* (Jeremías 31, 33) y *Cordis mudatio* (Jeremías 4, 14). Esta serie de poemas, y sus correspondientes dibujos, recrean la colección *Schola cordis sive aversi a Deo cordis ad eumdem reductio et instructio*, de Benedicto van Haeften, Amberes, 1623, cuyos grabados, obra de Boecio de Bolswert, sigue de cerca Moreno Villa⁴¹⁵.

Otros autores construyen pequeños juegos de palabras basados en expresiones de poetas clásicos. El caso más destacado es un retruécano

⁴¹⁵ Se ha estudiado someramente el interés de Moreno Villa por las colecciones de emblemas, que en más de un caso toma como inspiración para su propia pintura: desde Horozco hasta el Horapollo de *Hyrogliphica*, pasando por Alciato y el citado Benedicto van Haeften. Cf. Eugenio Carmona, “El placer de la pintura...”, pp. 44-48.

sobre el famoso verso horaciano, aquel “instruir agradando” del *Ars poetica*, verso 333: *Aut prodesse volunt aut delectare poetae*. Pues bien, en un artículo anónimo del número 8 de *Mediodía* (agosto-septiembre de 1928) se dice del tan atacado crítico literario Ernesto Giménez Caballero (1899-1988), apodado Gecé, que se dedica a “instruir desconcertando”.

Un ejemplo similar, aunque sin reconvertir la frase original, lo aporta Gerardo Diego en su “Prólogo a la tontología” de *Lola*, (nº 6-7, junio de 1928). La “Tontología” en cuestión no es más que una antología de poemas no muy logrados de poetas de renombre:

Ya sé, ya sé: si son todos los que están, no están todos los que son. Pero no se podía comprometer demasiado la esbeltez de *Lola*. Amiga de los buenos poetas, lo es más –naturalmente– de la poesía. Todo sea por ella. Y en homenaje a los sueñecitos del padre Homero.

Esta última frase remeda a aquella del *Ars poetica* horaciona (v. 359):

...indignor quandoque bonus dormitat Homerus.

6.- Mitología clásica en las revistas de vanguardia

La mitología clásica es el campo más fértil en que se manifiesta el mundo clásico grecolatino en las revistas de vanguardia. Si bien en un principio el Modernismo, tanto a través de poemas como de cuentos, es el caldo de cultivo de la mayor parte de las menciones a la mitología clásica, las revistas literarias incluyen buen número de poemas vanguardistas, en los que el componente mitológico desempeña un papel importante. Algunos casos no suponen más que pequeñas referencias de pasada, pero no hemos de menospreciarlas, pues, al igual que un tipo de estrofa puede remitirnos a una tradición anterior (el soneto, la silva...), una breve mención mitológica es síntoma de la vitalidad de la materia clásica y del calado de sus patrones en los autores de vanguardia. Por otro lado, importantes poetas dedican composiciones enteras al desarrollo de un mito antiguo, bien como mera reproducción de la historia ya conocida mediante una forma literaria vanguardista, bien como paradigma estético e ideológico de un yo identificado con los sucesos acaecidos a los personajes mitológicos. Éste es el caso de algunos poemas de Pedro Salinas. Otra vertiente intenta adaptar ciertas historias al mundo actual, como el poema “Narciso” de Rafael Alberti o el romance gitano “Preciosa y el aire” de Lorca, hipotética adaptación moderna del mito de Bóreas y Oritía. El componente ideológico del mito es manifiesto en ejemplos como los prólogos de Gómez de la Serna a su revista *Prometeo* o los preliminares editoriales a la bilbaína *Hermes*.

7.- Cuentos y poemas modernistas

En primer lugar, es necesario destacar el caudal modernista de algunas revistas, que las tiñe de cierto carácter clasicista. Ya hemos señalado repetidas veces cómo la revista *Grecia* acoge en sus páginas multitud de colaboraciones de autores modernistas. Algunos de ellos serán recordados como insignes ultraístas (Adriano del Valle e Isaac del Vando-Villar, sin ir más lejos), otros pertenecen al Parnaso modernista (Rubén Darío, de quien se publica el cuento *Historia prodigiosa de la princesa Psiquia* en el nº 5 (15 de diciembre de 1918), mientras que otros tendrán peor fortuna (Luis Mosquera, que en algún momento se aproxima a posiciones ultraístas). Por las páginas de *Grecia* se pasean todas las imaginaciones y embelesos modernistas, incluido, como no podía ser de otra manera, el elemento clásico, tanto en poemas como en cuentos. En este último género, destacan las abundantes, aunque no brillantes, colaboraciones de Luis Mosquera, modernista exacerbado en algunos casos; en sus cuentos (*Aquella Eulalia...*, *Los domingos de la Plaza de América*, por ejemplo) no es desdeñable el volumen de la materia clásica, aunque solamente sea en cuanto a referencias más o menos indirectas a faunos, ninfas, centauros y demás seres de la mitología clásica, trasplantados al universo literario modernista. El cuento *Sofonisbe* está ambientado en la Roma antigua, y en *La estatua rota* el mito de Leda sirve como simple referencia. Un cuento del portugués Eugenio de Castro (1869-1944) titulado *Los siete durmientes*, que aparece en el nº 8 (1 de febrero de 1919), cuenta el episodio de los siete mártires de Éfeso, ambientada en época de Teodosio; no obstante, debido al espíritu modernista del relato, las múltiples referencias clásicas caen fuera de nuestro análisis. Con todo, este cuento había aparecido anteriormente en la revista *Cervantes* (número 5, diciembre de 1916) y a su vez en *Revista Ibérica* (número 2, 5 de agosto de 1902). Pedro Balgañón, en el nº 13 (15 de abril de 1919), publica una *Rapsodia en Fa sostenido menor* en la que el poeta Catulo es amante de una tal Celia, quien, además, “comparte sus favores” con Cleón, hombre rico. Aparte del uso del nombre del poeta latino y de la ambientación clásica, nada más merece ser comentado.

Adriano del Valle (1895-1958), uno de los redactores de la revista, publica varios cuentos y poemas modernistas. Este autor será uno de los principales poetas y animadores del Ultra, figura indispensable de toda antología de poesía ultraísta, y uno de los fundamentos de la primera vanguardia española. Sin embargo, son evidentes sus orígenes modernistas. No sólo en los cuentos, sino también en otros textos, Adriano del Valle, que significativamente utiliza en ocasiones el pseudónimo latinizante, incluso en la grafía, de “Adrianvs” (nº 15 de *Grecia*, 10 de mayo de 1919, por ejemplo), demuestra un gran conocimiento de la mitología grecorromana. Respecto a ese pseudónimo, no podemos menos que recordar el retrato de 1942 debido a los pinceles de Daniel Vázquez Díaz (*Adriano del Valle en Itálica*, colección particular), así como la descripción que del literato realizara César González-Ruano en sus memorias:

Adriano del Valle, rebotante, barroco, incansable, como una estatua de emperador romano que se hubiera escapado de unas Termas.⁴¹⁶

Dentro de su obra modernista, especialmente llamativo es el poema titulado “Rosa pánica” (*Grecia*, nº 6, 1 de enero de 1919) o el relato *La Sirena de mármol* (*Grecia*, nº 7, 15 de enero de 1919), que contiene alguna alusión clásica. De todos modos, aún no podemos hablar en este y otros cuentos de vanguardismo, ya que están profundamente enraizados en la narrativa breve modernista. Sin embargo, algunos comentarios en otros textos tienen el interés fundamental de demostrar el conocimiento y afición de este autor por la Antigüedad grecolatina. Así, del Valle firma el texto inicial de *Grecia* (nº 1, 12 de octubre de 1918), titulado “Nuestras normas”, texto que mezcla, al modo modernista, el mundo clásico y el orientalismo; del Valle habla de...

...las nueve Musas hermanas que bajarán cantando desde las doradas colinas del Helicón... [las cuales] ...traerán, en las coronas de rosas de sus frentes, toda la gracia harmónica de los frisos praxitelianos. [...] Se alejarán las Musas hermanas, llenando de perfumes los sensitivos labios de la brisa con la fragancia de sus nueve coronas de rosas, y se ocultarán en la umbría de los laureales, en un caminar alborozado hacia las luminosas colinas, florecidas de mármoles, del Ática.

Aparte de los incomprensibles “frisos praxitelianos” –Praxíteles es únicamente escultor de obras exentas⁴¹⁷–, todo lo demás responde a un ambiente calcado de las ensoñaciones modernistas de raigambre helena. Pero en este mismo texto Adriano del Valle continuará introduciendo elementos de la tradición grecolatina, combinando nombres griegos con nombres romanos, como en el caso de “la fragante Citerea” y “Venus, naciente del mar, emperatriz de la tarde y las estrellas”. El tema del nacimiento de la diosa del amor, aquí presentado rápidamente, será recurrente en toda la producción de los poetas del 27, como veremos más adelante en un extenso apartado.

El conocimiento de la mitología clásica por parte de Adriano del Valle se evidencia en la siguiente mención al pavo real y a los ojos de su cola, que son los ojos de Argos, guardián de Ío muerto por Mercurio, (Ovidio, *Metamorfosis*, I, 720-723), tal como lo describe en el mismo texto del primer número de *Grecia*:

...los pavos reales de los kioscos umbrosos del parque abriendo las tropicales auroras de sus colas, desplegando la pompa boreal de sus estandartes de plumas, en los que ostentan los cien ojos de Argos...

Esta misma referencia la vuelve a repetir en un texto titulado “Eva, sonrío” (*Grecia*, nº 3, 15 de noviembre de 1918), en el que elogia un cuadro de José Pinelo Yanes (1890-1926). Asegura del Valle que “es una Eva

⁴¹⁶ César González-Ruano, *Mi medio siglo...*, II, p. 105.

⁴¹⁷ Cf. Antonio Blanco Freijeiro, *Arte griego*, pp. 315-322.

moderna que tiene curvas de liras griegas en sus formas.”⁴¹⁸ Y deben saludarla los cisnes, las palomas y

...tú, pavón real, que abres el estandarte de tu cola, en la que ostentas los cien ojos de Argos.

Algún otro destello del conocimiento de la mitología que tenía Adriano del Valle lo observamos en algunas otras referencias. Recuérdese a este respecto la ilustración de portada de la revista *Hermes*, en donde se puede ver la representación de Mercurio con el caduceo rodeado de serpientes, imagen pocos años anterior a este texto que comenta la obra del poeta prusiano Friedrich Ludwig Zacharias Werner (1768-1823):

...los símbolos oscuros de las innúmeras teogonías filosóficas, parecen unirse en la obra, como las sierpes en el caduceo de Mercurio.⁴¹⁹

Isaac del Vando-Villar (1890-1963), director de *Grecia* y otro insigne ultraísta, es también conocedor de la mitología antigua y del mundo heleno, como demuestra en algunas pequeñas referencias. Este autor, al igual que Adriano del Valle, es uno de los máximos animadores del movimiento ultraísta y parada obligada al hablar del Ultra. Pero revela también unos orígenes modernistas, de los cuales, seguramente, le llega su conocimiento de la mitología y la cultura clásica. Refiriéndose a cierto aristócrata sevillano dice de él que es...

...descendiente directo de los Médicis, así como también hijo muy amado de Talía. [...] Cabalgarás en el Pegaso blanco de las quimeras... [...] ¡El alma de la aristocracia andaluza se manifiesta fría, como si fuese un bloque de mármol de Pharos, y tú eres la estatua hecha carne, vibrante de artística pasión!⁴²⁰

Es muy notable que utilice la forma Pharos, que correspondería a una transcripción del nombre de una isla del golfo de Alejandría: Φάρος. Sin embargo, debido a la mención del mármol es evidente que el poeta quiere referirse a una de las Cícladas, Πάρος.

Este mismo autor tiene un cuento o historieta titulada significativamente *El suplicio de Tántalo* (*Grecia*, nº 26, 30 de agosto de 1919), pero sin mayor referencia al mito clásico que la contenida en el título: el protagonista se dice “sediento de amor”, porque fue abandonado por una mujer. Mayor relieve cobra una página modernista del mismo autor titulada *Los amorcillos de las Delicias Viejas* (*Grecia*, nº 27, 20 de septiembre de 1919) en la que de nuevo la mitología griega renace en un ambiente de pura recreación helena, con templos y escultura clásica, así como una nueva referencia al nacimiento de Afrodita:

⁴¹⁸ Véase el catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Cultural Mapfre Vida de Madrid entre el 8 de julio y el 13 de septiembre de 1997, con Javier Pérez Rojas como comisario, *La Eva moderna. Ilustración gráfica española. 1914-1935*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997.

⁴¹⁹ En “Páginas escogidas. Federico Luis Zacarías Werner”, *Grecia*, nº 4, 1 de diciembre de 1918.

⁴²⁰ En “La aristocracia y el arte. Alfredo Álvarez-Daguerre”, *Grecia*, nº 4, 1 de diciembre de 1918.

¡Oh, aquellos graciosos niños eran semejantes, por su belleza lactescente, a los amorfos del templo de Afrodita, cincelados por Scopas⁴²¹; eran tan blancos y tan rubios, que parecían de leche y de miel! [...]

Y de rodillas he besado la espuma blanca de sus vestidos, como los jóvenes griegos besaron las espumas del Adriático, de donde emergiera, simbólica, la diosa Afrodita.

Pero el Modernismo literario no solamente se manifiesta en *Grecia* a través del cuento, sino que la revista ofrece una variada nómina de poetas pertenecientes a este mismo movimiento. Simplemente un repaso a los títulos de algunos poemas, clarifica la deuda de éstos con el mundo clásico: *El collar de Afrodita*, anunciado como libro inédito con colaboraciones de varios poetas, entre ellos Rogelio Buendía y José María Romero; el poema “ANAGKH” de Rafael Lasso de la Vega, con ese título griego que servirá como estribillo (*Grecia*, nº 10, 1 de marzo de 1919)⁴²²; el “Himno a la reina de Pafos” de José María Romero (*Grecia*, nº 12, 1 de abril de 1919); “Leda” y “Pan”, de Z. Alonso M. de Noguera (*Grecia*, nº 14, 30 de abril, y nº 16, 20 de mayo de 1919, respectivamente).

En muchos otros poemas de autores como Salvador Valverde, José Tadeo Arreaza-Calatrava, José Enrique Rodó, Adriano del Valle, José Camino Nessi, Juan González de Olmedilla, Amalio Rossi y Ernesto López-Parra, principalmente, desfilan por sus versos faunos, ninfas, sirenas, alguna “casta diosa”, algún “sátiro pagano”, Pan, Perseo, Dánae, Afrodita, Leda, Eros, Caronte, Prometeo, etc., y algunos lugares asociados al mundo clásico como Corinto, el Leteo, el Aqueronte...

Pero la vanguardia se va a imponer progresivamente en la revista, especialmente el Ultraísmo, que tendrá en Adriano del Valle un destacado adalid; con todo, en su producción poética no renuncia a la inclusión de la mitología clásica. Prueba de ello es el extenso poema en prosa titulado “Poema sideral. Norah Borges” (nº 42 de *Grecia*, 20 de marzo de 1920), que supone un ramillete de conocimientos mitológicos de primer orden. Adriano del Valle da rienda suelta a su erudición para desparramar mitos diversos en este elogio a la hermana del argentino Jorge Luis: menciones al mito de Atalanta, a Hércules, al centauro Quirón, a Perseo y Andrómeda, a las Hespérides, etc.:

Norah Borges, amazona sobre la desnuda grupa de la constelación del Centauro... [...]

...la Atalanta de los pies ligeros. [...]

Sólo el Sol me vence con su rutilante espada de luz, como si fuese un poderoso Arcángel San Gabriel; sólo el Sol me debela como aquel dios antiguo que estrangulaba al león de Nemea entre sus manos. [...]

Poetas, yo enciendo y apago los volcanes; yo soy el gran cenotafio de la Atlántida, de las edénicas Hespérides, y de los grandes soles apagados. [...]

...y es Perseo, el boreal, trayendo en sus manos libertadoras la estrella Algol, la luminosa cabeza de la Medusa. [...] ...y son los Dioscuros; y es Andrómeda, la vaca marina encadenada al pez sobre las auroras del polo. [...]

...se derrama el bálsamo perfumado de Chirón... [...]

⁴²¹ No tenemos noticia de tal actividad en este escultor griego (Cf. Blanco Freijeiro, *op. cit.*, pp. 322-324).

⁴²² Mal acentuado, por cierto, ya que no es palabra aguda, “anagké”, como se repite constantemente, sino llana, ἀνάγκη.

En la misma revista (nº 37, 31 de diciembre de 1919) Juan Bautista publica un extenso poema ultraísta, “La Divina inspiración”, con múltiples referencias al mundo grecolatino, desde el anuncio de una “segunda y última parte de La Iliada”, hasta el Olimpo, Fidias, Urano, Júpiter Olímpico, Morfeo...

El director de la revista, Isaac del Vando-Villar, cercano ya al Ultraísmo tras su primera etapa modernista, continúa introduciendo en sus composiciones, fundamentalmente en el poema “El canto a la madre” publicado en el nº 6 (1 de enero de 1919), referencias clásicas como Baco, faunos y algún adjetivo de raigambre clásica como “pentélico”, en referencia a la cantera de mármol del monte Pentélico, cerca de Atenas, de donde se nutrían los arquitectos áticos.

Menciones sin mayor relevancia las presenta el poema “Nubes” de Ricardo Baeza, del cuarto número de *Hermes*:

Y más de una vez avizoramos
rasgos humanos,
cabezas de Medusa,
rostros roídos por la lepra;
y, de tarde en tarde,
las facciones de Apolo,
el divino perfil de Anadiomena,
el casco de Palas Atenea...
Y teorías de arcángeles radiantes,
y la región de ángeles altivos
que en pos de Lucifer siguieron.

Los elementos mitológicos desempeñan un papel importante en el relato “Lucía en Sexquilandia” del granadino Manuel López Banús publicado en la revista *Gallo* (nº 1, febrero de 1928). Diana cazadora, Venus y su concha, sirenas que destrozan a seres humanos y transformaciones proteicas achacables a un recuerdo difuso salpican el, por otro lado, fallido cuento.

Finalmente, resulta llamativo el texto de Antonio Espina García (1894-1972) *Venus Cynelia*, aparecido en el número siete de *Mediodía* (junio-julio de 1927), que supone un recorrido por varios personajes de la mitología clásica grecolatina, con sus diversas cualidades e historias particulares. Todo el texto se excusa en las jóvenes y bellas actrices rubias de Hollywood que en los años 20 y 30 inundaban las pantallas de los cines. Ante ese tipo de mujer exuberante, Antonio Espina no puede sino imaginarse un nuevo nacimiento de Venus, esta vez no del mar sino de las pantallas (reproducimos el texto en el apéndice III). Por otro lado, no hemos de olvidar que la Eva moderna responde al tipo hollywoodiense, con su pelo a lo *garçon*, como en los carteles de Manuel Sierra Laffite, conocido como MEL, para *El gran guiñol* (reproducimos el correspondiente a *El pobre diablo* de Antonio de Zozaya, Madrid, colección Ángel Gómez Moreno, fig. 305).

8.- Poemas de vanguardia

La importancia de los elementos clásicos en la poesía de vanguardia nos fuerzan a dedicarle al asunto otros capítulos más detallados de este trabajo, en los cuales analizaremos la obra de los poetas del 27 –dados a conocer a través de las revistas, fundamentalmente– y los casos más destacados de los poemas ultraístas y de poetas cercanos al grupo del 27 que acuden con frecuencia al inmenso filón de la tradición clásica.

CAPÍTULO 4

Retórica y géneros clásicos

Aun cuando otro capítulo posterior de nuestro trabajo presta atención a la tradición de algunos tópicos literarios que tuvieron cierta fortuna entre los autores de vanguardia, ahora señalaremos someramente algunos casos destacados que vieron la luz en las revistas literarias de vanguardia. Esta estética puede tomar prestados ciertos modos y formas de la retórica clásica grecolatina para dar vida a sus creaciones, tanto en forma de calcos de fórmulas clásicas como con nuevas invenciones a partir de ideas extraídas de la Antigüedad. Desde Homero hasta Marcial, pasando por Anacreonte, los presocráticos, Catulo y la tradición bucólica virgiliana, las revistas españolas de vanguardia nos ofrecen un muestrario de ideas y modos de composición entresacados de estos autores clásicos.

El gran vate griego Homero, modelo de poeta para occidente, es fuente de inspiración para algunos poetas ultraístas, que acuden a la descripción tópica del amanecer en más de una ocasión. Es el caso de José María Romero (1893-1936), hermano de Miguel Romero y Martínez (a quien ya vimos como traductor de Anacreonte, Mosco, Catulo, Horacio y Marcial), con su “Canción del aeroplano” (nº 14 de *Grecia*, 30 de abril de 1919). Aunque más alejado de Homero, este otro amanecer del poema “Cacería” (*Litoral*, nº 5-6-7, octubre de 1927) de Rogelio Buendía (1891-1969) es una muestra de recreación burlesca del mismo tópico clásico:

Por la ventana del pinar, la aurora
asomaba sus nalgas sonrosadas.

De raigambre homérica es este símil aplicado a la filosofía de Hegel en el artículo “Visita a Hegel” de José Ferrater y Mora (1912-1991) publicado en *Literatura* (nº 5, 6, otoño de 1934), en donde el filósofo es asimilado a las sirenas que encantan a Ulises, ya que el alemán es “encantador” de sus lectores, por lo que...

...no vale taponarse los oídos con algodón ni atarse al mástil de la nave. No se grita que vuelva Hegel, pero Hegel vuelve siempre. [...] Como hay que darse entero a las sirenas o torpedear la costa a lo largo de la cual cantan desde siempre. Porque las sirenas han nacido para cautivar a Ulises, y sólo por la seducción a Ulises tiene su vida sentido. Hegel: seductor de Ulises. Hegel: sirena filosófica.

Otro poeta griego como Hesiodo es nombrado subrepticamente en el magnífico “Himno a la tristeza” de Luis Cernuda, publicado en *Caballo verde para la poesía* (nº 2, noviembre de 1935), que en el sintagma “trabajados días” propone la misma idea de la vida humana de trabajo y esfuerzo que es patente en el poeta arcaico.

La influencia conjunta del Hesiodo de los *Trabajos y días* y del Virgilio de las *Geórgicas* puede apreciarse en el poema “Éstos son los oficios” de Arturo Serrano Plaja (1909-1979), también publicado en el segundo número de *Caballo verde para la poesía* (noviembre de 1935), poema que supone un recorrido por las estaciones de la agricultura y de la ganadería.

El aliento griego continúa con los filósofos griegos presocráticos. Un caso especial es el de Pedro Salinas y le idea del río de Heráclito, que introduce en un poema sin título publicado en *Poesía* (nº 1, 1930). Posteriormente, el poema engrosó el poemario *Fábula y signo* (1931) bajo el título “Lo nunca igual”.

La lírica griega arcaica encuentra su eco en las revistas de vanguardia a través de la tradición de Anacreonte y las posteriores recopilaciones poéticas reunidas bajo el título de “Anacreónticas”. La revista *Cristal* publica en su sexto número (diciembre de 1932) una “Elegía” del portugués Abilio Manuel Guerra Junqueiro (1850-1923), poema que, a pesar del título, sigue la senda de la poesía anacreóntica, llegando incluso a mencionar al poeta griego.

La rica tradición bucólica virgiliana se plasma en la recreación de diversos tópicos, como veremos en el capítulo correspondiente. Desde la “Égloga” de Luis Cernuda, que vio la luz en el primer número de *Carmen* (diciembre de 1927). Además del transparente título, donde ya se aciertan las intenciones, la composición presenta dos tópicos bien asentados: la vegetación frondosa que no deja pasar la luz (tema repetido de Virgilio a Góngora, pasando por Garcilaso y Cervantes) y el final crepuscular; estos dos tópicos se completan con la inclusión de ninfas y dioses⁴²³. Un caso de minimalismo bucólico bajo la poética ultraísta es el poema “Lejanías” de Rivas Panedas (*Vltra*, nº 2, 10 de febrero de 1921), con un pastor y un crepúsculo unidos al silbido de una moderna locomotora. Otro vanguardista, creacionista en este caso, como Gerardo Diego, escribe “Paisaje acústico” (*Grecia*, nº 29, 12 de octubre de 1919), donde conviven forma vanguardista y tradición bucólica. El tópico de la caída de la tarde perceptible en las largas sombras de los árboles la reproduce Mayorino Ferraría (¿?-1960) en “Crepuscular” (*Plural*, nº 1, 1925), mientras que Adriano del Valle poetiza la figura del sol como pastor de nubes en un poemilla de “Interpretación de Debussy” (*Mediodía*, nº 2, julio de 1926).

El poema “[Sí, todo con exceso]” de Pedro Salinas es un ejemplo de influencia directa de un poeta romano clásico en uno contemporáneo. La relación entre el poema 5 de Catulo, el famoso poema de los besos, y éste de Salinas ya ha sido estudiada por Rosario Cortés⁴²⁴, y a él nos volveremos a referir en el capítulo de la pervivencia de pasajes concretos latinos en

⁴²³ Véase la tesis doctoral de Vicente Cristóbal López, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1980.

⁴²⁴ Rosario Cortés Tovar, “Catulo en Pedro Salinas”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 10, 1996, pp. 83-98.

poetas de vanguardia. El poema se publicó en *Los cuatro vientos* (nº 1, 1933), pasando enseguida a formar parte de *La voz a ti debida* (1933).

Otro poeta romano como Marcial, es la fuente para el poema “No sé qué es esto” (nº 4 de *Grecia*, 1 de diciembre de 1918) de Pedro Luis de Gálvez (1882-1940), donde tampoco se esconde la influencia del Fray Luis de la “Canción de la vida retirada”. En este caso, el poeta recrea en los versos finales de su composición el espíritu del epigrama X, 47 de Marcial.

Una recreación de máximo interés basada en material del mundo clásico grecolatino es este epitafio que imita el estilo de una lápida funeraria romana. El elogio, en honor de Enrique Díez-Canedo, fallecido en México en 1944, se debe a la pluma de José Moreno Villa y fue publicado en el tercer número de la etapa mejicana de *Litoral* (agosto de 1944):

Las estelas o losas sepulcrales de los tiempos clásicos solían apuntar las virtudes características del acogido bajo su amparo. Es decir, daban a la posteridad ese resumen que se nos presenta de golpe a los que estuvimos familiarizados con el que bajó a la tierra. En tiempos clásicos, el encargado de redactar el epitafio de Díez-Canedo tendría que decir:

“Fue jovial, animoso, erudito y poeta, jugó limpio, vivió en impecable lealtad y ponderación, no dejó un solo enemigo.”

Por otra parte, dos obras fundamentales de poetas del 27 se comenzaron a publicar fragmentariamente en revistas. Esas dos composiciones tienen un fuerte sabor clasicista, tanto en la forma, que debe mucho –o todo– a la tradición española del siglo XVII, como en el contenido, que sigue la estela fundamental de Góngora, consistente en recrear mitos antiguos en poemas autónomos. Hablamos, naturalmente, de la fábula mitológica. A este tipo, pero con un contenido sorprendente, pertenece la “Fábula de Equis y Zeda” (1932) de Gerardo Diego, de la cual se planeaban publicar 13 octavas en un tercer número de la revista *Gallo* que no llegó a ver la luz, aunque sí se imprimieron 15 octavas de este poema en *Litoral* (nº 5-6-7, octubre de 1927). La “Soledad tercera” de Rafael Alberti recrea y “completa” las complejas *Soledades* de Góngora, empleando como estrofa la silva, pero acudiendo a las más vanguardistas imágenes poéticas. Fragmentos de este poema se publicaron en el mismo número triple de *Litoral* de octubre de 1927 y en *La Gaceta literaria* (nº 11, 1 de junio de 1927, “Homenaje a Góngora”).

Otras tradiciones presentes en las revistas de vanguardia

Aparte de la presencia del mundo clásico grecolatino en las revistas hispánicas de vanguardia, es interesante realizar un breve repaso a otras tradiciones, literaturas y autores presentes en estas publicaciones. A pesar de todos los intentos vanguardistas por huir de la tradición anterior, las revistas no desdeñan aceptar otras tendencias del pasado, ya sea a modo de antologías temáticas, antologías de autor, antologías de épocas o simplemente con inclusiones de obras de autores del pasado. En cualquier caso, lo que de ningún modo tendrá cabida en este tipo de publicaciones es la producción literaria inmediatamente anterior a la vanguardista, especialmente el llamado Novecentismo. Por supuesto, el Modernismo no está excluido de aquellas revistas cuyos orígenes se encuentran precisamente en este movimiento, pero poco a poco los rastros modernistas irán desapareciendo hasta extinguirse.

La literatura española, en especial la del Siglo de Oro, será la tradición más apreciada, cosa que no es de extrañar conociendo que la generación del 27 fue la verdadera redescubridora de Góngora, de cuya muerte se cumplían trescientos años en 1927⁴²⁵. El cuarto centenario del nacimiento de Fray Luis de León en 1928 supone un reconocimiento necesario al gran poeta renacentista. De este centenario se ocupa en especial, con aquellos dos importantes ensayos comentados más arriba, la revista *Carmen* de Gerardo Diego en sus números tercero y cuarto. Pero esta publicación no se centra en el conculso, sino que da un paso más y mantiene una sección antológica de literatura española, en la que caben Bartolomé Leonardo de Argensola, José Somoza, Fray Luis de León, Gabriel Bocángel y Juan de Jáuregui. Por otro lado, es necesario tener en cuenta que todos estos poetas clásicos españoles reciben la influencia directa de los autores grecolatinos. De hecho, en el poema de Somoza publicado en la revista los ecos de Catulo y tal vez Ovidio son manifiestos⁴²⁶, así como la fuente ovidiana para el episodio de Hipómenes y las manzanas que se relata en el poema “Huerto” de Bocángel. De este poeta se publica en *Carmen* el “Prólogo a

⁴²⁵ Del homenaje y otros actos en honor del poeta barroco cordobés nos da una entera y detallada noticia la revista *Lola* (números 1 y 2, diciembre de 1927 y enero de 1928, respectivamente), suplemento de *Carmen*.

⁴²⁶ La pervivencia de Catulo en España la estudia Juan Luis Arcaz Pozo en el artículo “Catulo en la literatura española”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 22, 1989, pp. 249-286, donde menciona el poema en cuestión de Somoza.

las *Rimas*” de 1627, donde cita en traducción castellana a Persio y a Quintiliano, y en latín a Horacio.

La antología que en honor de Fray Luis publicó la revista *Poesía* (nº 2) incluye fragmentos de sus traducciones del salmo 103, de la *Bucólica* V de Virgilio y de la *Olímpica* I de Píndaro. Traducciones de Horacio, más concretamente de la oda 14 del libro primero, realizadas por el profesor de Salamanca y por otros autores del siglo XVI (Juan de Almeyda, el maestro Sánchez y el licenciado Espinosa) fueron publicadas en el número especial dedicado a Fray Luis por *Mediodía* (nº 11, mayo de 1928), donde las versiones de aquellos latinistas son brevemente comentadas por Fray Luis, quien prefiere ofrecer una nueva traducción antes que elegir una de las tres de sus compañeros como la mejor. Otros dos números de la revista *Poesía* contienen autores clásicos españoles. En el número primero es el príncipe de los poetas hispanos el sujeto de la antología: San Juan de la Cruz, con el *Cántico espiritual* completo. El número tres de la revista tiene a Lope de Vega como invitado, y a la mitología presente en sus poemas allí publicados (el rapto de Europa, Argos guardián de Ío y Mercurio productor de sueño⁴²⁷). Lope de Vega es publicado también en *El Gallo Crisis*, así como Quevedo, de quien se editan unas cartas con sus consiguientes referencias al mundo clásico. Quevedo, junto a Góngora, es escogido por José María de Cossío en su artículo “El tiempo prisionero” (*Mediodía*, nº 7, junio-julio de 1927), que incluye textos de ambos poetas. Finalmente, el áspero siglo XVIII español se ve publicado en *Mediodía* con textos científico-divulgativos y paradoxográficos.

Otras revistas dan cabida no solamente a autores clásicos hispánicos, sino también a otros tanto europeos como asiáticos. Así, la gallega *Resol* publica a Fray Luis de León, al Marqués de Santillana, a Juan de Mena y a Gil Vicente de entre los peninsulares. Pero la moda del momento en la España republicana tiene a Rusia y su revolución como el modelo más firme de novedad y poderío, siendo así que todo lo soviético sea bien visto. Los horrores de la dictadura de Stalin no serían conocidos hasta mucho más tarde. Y no sólo lo puramente soviético tiene cabida en las revistas. *Resol* publica fragmentos de Dostoievski, autor precisamente silenciado en la propia U.R.S.S. Vladímir Maiakovski, ejemplo preclaro de la vanguardia literaria rusa, asoma en las páginas de *Resol*, así como la poetisa Anna Ajmátova. Otro autor ruso del XIX, el impecable y genial novelista Turguéniev, es incluido en la nómina de “colaboradores” de la revista *Ambos* (nº 1, 1923) con un breve texto, en el que, por cierto, alaba la arquitectura clásica antigua. La vertiente asiática la encontramos en esta misma revista, en cuyo cuarto número hay una antología de poesía clásica persa, japonesa y china, con textos del siglo III d.C. en adelante. Ese mismo número publica poemas de Diego Hurtado de Mendoza y de Góngora.

El caso del octavo número de *Vltra* (20 de abril de 1921) presenta la curiosidad de acercarnos a un poema de Baudelaire titulado “El viaje”, en traducción de Eliodoro Puche, poema en el cual campean diversos personajes y paisajes míticos relacionados con los viajes de Ulises: Circe,

⁴²⁷ Los poemas de Lope corresponden a *Rimas* (1604). Son los sonetos 48 (“El pastor que en el monte anduvo al hielo”) y 87 (“Pasando el mar el engañoso toro”) de la edición de José Manuel Blecua, Lope de Vega, *Obras poéticas*, Barcelona, Planeta, 1983 (“Clásicos Universales Planeta”, 66).

el país del Loto, el propio Odiseo, las sirenas, etc. Transcribimos algunos pasajes:

...unos, alegres de huir de una patria infamante,
otros, de sus hogares miserables y esquivos,
o astrólogos de la mirada de una amante,
la tiránica Circe de perfumes nocivos;
por no verse trocados en bestias se embriagaron
de espacios y de luz y de azul sonriente,
y los hielos que muerden y los soles que halagan
las huellas de los besos les borra lentamente. [...]
Nuestra alma es una nave hacia su Ítaca incierta. [...]
Oíd las fúnebres voces, encantadoras, graves
que cantan “¡Por aquí! si queréis probar
el Loto perfumado..., en esta agua se baña
el fruto milagroso que deseáis comer;
¡venid, pues, y embriagaos de la dulzura extraña
que brota de este suave y eterno atardecer!”
el espectro con voz familiar se nos muestra;
nos tienden nuestras [*sic*] Pilades desde lejos los brazos,
“¡Para refrescar tu alma navega hacia tu Electra!”
Dice aquella a quien antes dimos nuestros abrazos.

Asimismo, del escritor francés Max Jacob (1876-1944), precursor del Superrealismo⁴²⁸ y presente en muchas de las revistas españolas de vanguardia, el número 20 de la misma revista señala su apego a la tradición, no solamente a la clásica, sino también a la medieval, la humanista y la romántica⁴²⁹.

⁴²⁸ Con *El cubilete de los dados* (1917).

⁴²⁹ Dos ejemplos de influencia clásica en este autor los encontramos en traducciones publicadas en *Grecia* (nº 8 y 16). Una de ellas corresponde a un *Poema simultáneo con superposición sencilla* que incluye un diálogo entre Venus y Mercurio. La traducción es de Rafael Cansinos Assens:

“¿–Qué quieres de mí? –dijo Mercurio.
–Tu sonrisa y tus dientes –dijo Venus.
–Son postizos. ¿Qué quieres de mí?
–Tu caduceo.
–No me separo de él.
–Traémelo aquí, divino cartero.

Es preciso leer esto en el texto griego; esto se llama Idilio...”

El otro texto es una prosa titulada *El centauro* perteneciente al *Poema en forma de hilo enredado* que tradujo Guillermo de Torre: “¡Sí! He vuelto a encontrar el Centauro. Era en el camino de Bretaña. Los árboles en círculo estaban diseminados sobre el talud. El Centauro es de color café con leche. Tiene ojos concupiscentes y su grupa es antes la cola de una serpiente que el cuerpo de un caballo. Yo estaba muy desfallecido para hablarle y mi familia nos contemplaba desde lejos más asombrada que yo. Sol! Cuántos misterios iluminas a tu alrededor.”

Algunas conclusiones sobre la pervivencia del mundo clásico en las revistas literarias hispánicas de vanguardia

Durante las primeras décadas del siglo XX, momento en el que las tendencias artísticas varían con tal rapidez que los movimientos nacen y mueren en un mismo instante (con la publicación de un único manifiesto), no es de extrañar que algún tipo de tradición traspase el potente filtro que supone el afán de absoluta renovación. Ya hemos visto que en España son fundamentalmente dos las tradiciones que mantendrán su vigencia en plena vanguardia: la literatura española de los siglos XVI y XVII, y el mundo clásico de Grecia y Roma. Otras tradiciones han sido barridas sin dejar rastros de importancia: el medievalismo no parece retomar el aliento que tuvo en el XIX, ni tampoco el orientalismo, identificado con cierto tipo de Modernismo trasnochado. Sí se fortalecen el arte minimalista del Extremo Oriente –la sutil pincelada, la parquedad cromática, la sencillez del haiku– y ciertas tendencias primitivistas, como el africanismo, que se abren paso poco a poco, como muy bien demuestra nada menos que el primer cuadro considerado cubista: *Las señoritas de la calle Aviñón* (1907) de Picasso.

La tradición clásica se expande por diversos ámbitos artísticos: hemos visto ya cómo la arquitectura de principios de siglo en España tiene unas raíces fuertemente asentadas en el historicismo neorrenacentista y neomudéjar. Este historicismo plagará los edificios urbanos de columnas dóricas, jónicas y corintias, de entablamentos perfectamente clásicos, de elementos sustentantes del mundo clásico como son las cariátides y los atlantes, de decoraciones diversas inspiradas en la Antigüedad y en el Renacimiento, etc. Pero el nuevo y revolucionario racionalismo emergente no será un freno total a esta tendencia, pues si bien elimina gran parte de la profusa decoración que caracterizaba a la arquitectura historicista, no desecha el diseño basado en líneas clásicas, con una “matemática pitagórica”, como diría alguno de los poetas estudiados. E incluso demuestran la actualidad del elemento clásico pequeños detalles como los remates finales de edificios al modo de molduras clásicas, así como las pilastras clasicistas perfiladas sin llegar a tener más función que la meramente decorativa.

La música del momento recoge en ocasiones parte del legado clásico: si el aún impresionista *Preludio a la siesta de un fauno* (1894) de Claude Debussy, marca la pauta de un nuevo horizonte musical, obras algo más estremecedoras como la *Electra* (1906-1908) de Richard Strauss, o su *Ariadna en Naxos* (1911-1912) mantendrán el legado clásico vivo en el

siglo XX musical. Igor Stravinski, adalid de la vanguardia musical de principios de siglo, es autor de *Oedipus Rex* (1926), ópera-oratorio cantada en latín, así como de *Perséfone* (melodrama de 1933) y del ballet *Orfeo* (1947). En España, Manuel de Falla ejemplifica la pervivencia clásica con su *Atlántida* (1927-1946, inconclusa), basada en el poema homónimo de Jacinto Verdaguer, y su *Psyche* (1924), canción en francés con texto de Jean-Aubry.

La pintura y el cine nos ofrecen ejemplos más conocidos, como algunos lienzos de Dalí (*Metamorfosis de Narciso* de 1937 y *Leda atómica*, plenamente surrealista, de 1949) y las películas “de romanos” (o “de griegos”) producidas desde los primeros momentos, sobre todo en Italia: de *Los últimos días de Pompeya* (Luigi Maggi, 1908), *La caída de Troya* (Giovanni Pastrone, 1910), *Agrippina* (Enrico Guazzoni, 1910), *Quo vadis?* (E. Guazzoni, 1912), *Los últimos días de Pompeya* (Ernesto María Pasquali, 1913), *Cabiria* (G. Pastrone, 1914), etc. Con la irrupción del cine sonoro, durante los años 30 se seguirán explotando temas similares (Troya, Eneas, diversos personajes de Roma, etc.)⁴³⁰.

Las revistas de vanguardia, casi en la mayoría de los casos editadas con un cuidado exquisito, no van a ser menos en cuanto a la expresión exterior de este clasicismo. Ya hemos visto ejemplos cimeros en *Grecia y Hermes*, por ejemplo. Las portadas y decoraciones internas demuestran su interés por el mundo clásico, así como las ilustraciones y las reproducciones artísticas de su interior. Otros aspectos visuales de las revistas, como la publicidad y los logotipos, igualmente son un índice del sugerente empleo de elementos de la tradición clásica en la prensa periódica de vanguardia.

Esta tradición clásica cuenta con honestos defensores que, en contra de lo que sería una actitud vanguardista de ruptura con todo pasado anterior, deciden acercarse al mundo antiguo en busca de las raíces culturales grecolatinas. Los enemigos de la tradición, además, no siempre se ven libres del influjo clásico, sino que pueden dar cabida en mayor o menor medida a la tradición. Porque el conocimiento del mundo clásico aflora por doquier en las publicaciones vanguardistas españolas: desde la inclusión de la mitología hasta la mención de diversos personajes históricos del pasado grecolatino que forman parte de la vida cotidiana. No hemos de olvidar las traducciones (Homero, Platón, Ovidio...) que se anunciaban en las revistas junto a obras literarias de rabiosa actualidad vanguardista. Las traducciones de autores clásicos reflejan algunos aspectos de la actividad editorial de las revistas de vanguardia, aunque no es un hecho ciertamente principal, así como la lengua de los latinos puede ser incluso la vía de expresión de creaciones curiosas, con intención satírica. El conocimiento del mundo clásico pasa también por el apego a la geografía antigua y a la exaltación, en algunos casos, de los monumentos de un pasado glorioso.

Pero junto a la tradición clásica grecolatina se sitúa la tradición literaria española, que aprovechando dos centenarios de importancia (el de Góngora y el de Fray Luis de León), deja su decisiva huella en un grupo de poetas

⁴³⁰ Sobre la Antigüedad clásica en el cine contamos con el libro de Jon Solomon, *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, traducción de María Luisa Rodríguez Tapia, Madrid, Alianza Editorial, 2002; la recopilación *Classics and Cinema*, editada por Martin M. Winkler, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991; y el libro de Alberto Prieto Arciniega, *La Antigüedad filmada*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2004.

que hacen suya esa tradición, defendiéndola, estudiándola y recreándola en nuevas composiciones poéticas.

La excepcional calidad literaria es la carta de presentación de los poemas de autores del 27, especialmente fructíferos en ese campo que toma el elemento mitológico como base: Salinas, Guillén, Aleixandre, Diego, Lorca, Alonso, Alberti, Cernuda, Prados y Altolaguirre. La nómina de los diez poetas del núcleo de la “generación del 27” desfila por las páginas de las revistas de vanguardia en poemas de asunto mitológico: temas tan variados como Atalanta, Narciso, Bóreas y Oritía o el nacimiento de Afrodita sirven de inspiración a todos estos poetas, además de seres míticos como las sirenas, las ninfas, la esfinge o el caballo alado Pegaso. Todo ello completado con las influencias directas de autores como Catulo y Marcial, por ejemplo, así como de géneros tan trillados como el bucólico de herencia virgiliana, que sigue produciendo frutos en plena vanguardia. Y a estos autores hay que añadir el inmenso conjunto de poetas de principios de siglo: desde los ultraístas de *Grecia* y *Vltra* hasta los más jóvenes, como Francisco Ayala o Leopoldo Panero.

PARTE III

MANIFIESTOS Y ARTÍCULOS DE CRÍTICA ARTÍSTICA Y LITERARIA

Manifiestos de los movimientos de la vanguardia histórica

1.- Algunos aspectos de la visión de la tradición en manifiestos de vanguardia europeos: futurismo, dadaísmo y poetismo checo

Es suficientemente conocida la relevancia de los manifiestos dentro del conjunto del fenómeno vanguardista. El manifiesto o proclama se convierte en uno de los medios de expresión favorito de los vanguardistas, y por ello no nos parece exagerado considerar que los manifiestos vanguardistas son la característica propia de muchos movimientos artísticos y literarios de los primeros años del siglo XX⁴³¹.

Las revistas de vanguardia se convierten en el medio principal a través del cual ven la luz los manifiestos y proclamas vanguardistas. En las páginas de estas publicaciones periódicas se constatan tanto manifiestos formalmente presentados como pequeños prólogos o declaraciones de intenciones redactadas por el equipo editorial de la publicación. Estos prólogos significan para muchos movimientos la principal, y a veces única, plataforma de expresión. De hecho, la publicación periódica aunará los esfuerzos de todo un grupo de escritores, en su mayor parte jóvenes y sin ningún libro publicado, que solamente cuentan con este medio para darse a conocer y hacer salir a la luz sus poemas, relatos o pequeños ensayos. Por ello, en el ámbito literario, la relevancia del manifiesto a que antes nos referíamos se traduce con frecuencia en la univocidad de algunos movimientos de vanguardia, los cuales solamente cuentan con un manifiesto inaugural al que no siguió ninguna otra publicación, constituyendo ese manifiesto, por tanto, el *corpus* completo del movimiento en cuestión: esa única proclama no produce más efecto que la repercusión de su propia publicación. Pero incluso la producción artística que llega a materializar los presupuestos del texto programático inicial, no ha gozado de la misma atención que el propio manifiesto, bien debido a la dificultad de realizar artísticamente lo que en el plano teórico parecía sencillo, bien por una simple falta de talento y genio en los artistas encargados de llevar a buen puerto las ideas primigenias del manifiesto. Tal es el caso del futurismo italiano, cuyos manifiestos suponen, en rigor, los primeros textos vanguardistas; las ideas e intenciones en ellos expuestos inauguran el gran

⁴³¹ Ejemplo de la importancia del manifiesto es el caso de Vicente Huidobro, que redactó nada menos que 17 entre 1920 y 1935, o la profusa variedad de los manifiestos futuristas que veremos enseguida.

aluvión de textos programáticos que inundan las publicaciones periódicas europeas durante las tres primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, pocos se acuerdan de los textos puramente literarios del movimiento, en muchos casos escritos por los mismos que habían redactado los manifiestos del grupo. La esencia del futurismo, así, se encuentra en los manifiestos antes que en las novelas, los poemas y las obras dramáticas de Marinetti y compañía. Otras manifestaciones artísticas futuristas sí han sido objeto de mayor atención, como la arquitectura –con un nombre de la talla de Antonio Sant’Elia–, la escultura y la pintura, representadas nada menos que por Umberto Boccioni o Gino Severini. En España, el Ultraísmo presta atención al manifiesto, como no podría ser de otra manera, y como queda bien patente en las páginas de la revista sevillana *Grecia*, así como en la madrileña *Vltra*, de la que destacaremos las frases doctrinales cortas y sentenciosas que salpican cada uno de sus números. Por otro lado, un movimiento como el Superrealismo destaca principalmente por sus obras, ampliamente difundidas, aunque no quedan atrás textos de importancia esencial como los manifiestos de André Breton.

Si bien el manifiesto no es invento del siglo XX –a finales del XIX ya algunas tendencias poéticas dan a la imprenta textos programáticos⁴³², serán los movimientos de la vanguardia histórica quienes se caractericen generalmente por comenzar su andadura con la publicación de un manifiesto que suponga el inicio “oficial” de sus actividades.

En este punto es preciso referirse indudablemente a los manifiestos del futurismo, primer movimiento de vanguardia como tal⁴³³. Con ellos comienza el debate que hasta nuestros días continúa abierto y de momento irresoluto: la existencia de una ruptura con el pasado. Esta idea, compleja donde las haya, marca un verdadero punto de no retorno para el arte en general⁴³⁴. El siglo XX se caracteriza así por la discusión a que se enfrenta cualquier obra artística que contenga una mínima herencia al arte anterior; sea cual sea la calidad o intención de la obra, es insoslayable el debate en torno a su deuda para con la tradición, ya sea ésta la occidental u otra⁴³⁵.

El futurismo italiano, con todo, y tal vez por ser precisamente el primer movimiento de la vanguardia histórica, necesitaba de una mayor virulencia en sus ataques al pasado; incluso es posible sostener que es la única tendencia verdaderamente rupturista dentro de la vanguardia⁴³⁶. Por otro

⁴³² Es el caso de “¡A los lectores!” del francés Anatole Baju (1861-1903) en el número 1 de *Le Décadent Littéraire et Artistique*, 10 de abril de 1886 –con este manifiesto se inaugura el decadentismo, llamado así por el título de la publicación donde aparece el texto de Baju–. Otro texto que dará título a un movimiento artístico es “El simbolismo” de Jean Moreás (1856-1910), publicado en *Le Figaro* el 10 de septiembre de 1886.

⁴³³ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas...*, p. 107.

⁴³⁴ A este tema dedica Octavio Paz su ensayo *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix-Barral, 1974.

⁴³⁵ Pienso en la proliferación de la moda asiática y africana en el arte contemporáneo –las máscaras tradicionales que sirven de modelo a Picasso en sus primeros ensayos cubistas–, tradiciones ignoradas prácticamente hasta entonces en el ámbito de la cultura occidental. En este terreno, la tradición de culturas periféricas adoptada como base para un arte occidental, aun cuando aquella sea totalmente novedosa para nosotros, se debate de la misma manera que la tradición europea más pura y genuina. Sobre el tema del exotismo véase el libro de José Antonio González Alcantud, *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Barcelona, Anthropos, 1989 (“Palabra plástica”, 12).

⁴³⁶ Cf. Xesús González Gómez, *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)*, traducción de Carlos Posada, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 2003 (=1995), p. 15, donde se afirma que solamente dos movimientos de vanguardia rompen con el pasado más inmediato, en nombre del arte: el

lado, la cantidad nada despreciable de manifiestos y otros textos programáticos del futurismo italiano que se sucede desde la aparición del primero en 1909 hasta años después de terminada la Segunda Guerra Mundial, así como el amplio espectro artístico que abarcan, convierten a este movimiento en una demostración fascinante de la convergencia de diversas artes agrupadas bajo una estética conjunta que ofrece la vanguardia europea del siglo XX⁴³⁷.

Merece la pena detenerse en los aspectos de la tradición que el futurismo italiano ataca en sus manifiestos. El primer manifiesto futurista de Marinetti, “Fundación y manifiesto del futurismo”, publicado en *Le Figaro* de París el 22 de febrero de 1909, contiene ya algunas de las más conocidas críticas al arte del pasado, concretamente al arte griego (la afirmación de que es más hermoso una coche de carreras con sus tubos que la *Victoria de Samotracia*⁴³⁸). La mitología, en opinión del italiano, ha sido superada⁴³⁹, y los museos son equiparados a cementerios en los que descansan las obras del pasado, meros cadáveres de los que nada puede extraerse⁴⁴⁰. Así, el pasado, en su más amplia acepción, no puede prolongarse, e incluso se vaticina en este primer manifiesto la sustitución de los propios futuristas por otros jóvenes en un plazo de diez años⁴⁴¹.

futurismo italiano y la *Bauhaus*. En la p. 16 afirma que “la vanguardia, a excepción del futurismo italiano –¿qué queda de él?– no fue rupturista. La verdadera vanguardia, cuando existió no creó, a partir de sí misma, una nueva tradición: siempre tuvo su tradición, en el pasado, en nombres del pasado.”

⁴³⁷ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas...*, p. 128, habla en 1965 de veinte manifiestos futuristas. Con todo, el número es algo mayor: “Manifiesto dei Pittori futuristi”, 11/02/1910, por Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Rossolo, Giacomo Balla y Gino Severini; “Il manifesto tecnico dei pittori futuristi”, 11/04/1910, por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla y Severini; otro “manifiesto técnico”: “La Musica Futurista”, 11/10/1910, por Balilla Pratella; “Manifiesto dei drammaturghi futuristi”, 11/01/1911 por Marinetti; “Manifiesto dei Musicisti futuristi”, 11/01/1911, por Pratella; “La musica futurista. Manifesto tecnico”, 29/03/1911, por Pratella; “Manifiesto della Scultura futurista”, 11/04/1912, por Boccioni; “Manifiesto tecnico della letteratura futurista”, 11/05/1912, por Marinetti; “L’Arte dei Rumori”, 11/03/1913, por Russolo; “La pittura dei suoni, rumori e odori”, 11/08/1913, por Carlo Carrà, que no es exactamente un manifiesto sino un texto ensayístico simplemente; “Le analogie plastiche del dinamismo”, de septiembre a octubre de 1913, por Severini; “Architettura Futurista”, manifiesto de Boccioni inédito hasta 1972, escrito en la primera mitad de 1914, tras la publicación de su *Pittura e scultura futuriste*, de marzo del 1914 y citado en el manifiesto inédito; “La Architettura futurista”, 11/07/1914, por Antonio Sant’Elia; “Il teatro futurista sintetico”, del 11 de enero al 8 de febrero de 1915, por Corra, Settimelli y Marinetti; “Ricostruzione futurista dell’universo”, 11/03/1915, por Balla y Depero; “La scenografia futurista”, 1915, por Prampolini; “Manifiesto futurista ai pittori meridionali”, febrero de 1916, por Boccioni; “La cinematografia futurista”, 11/09/1916, por Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla y Chiti; “Manifiesto della danza futurista”, 08/07/1917, por Marinetti; “L’atmosfera scenica futurista”, 1924, por Prampolini; “Manifiesto della cucina futurista”, 28/12/1930, por Marinetti; “La fotografia futurista”, 16/04/1930, por Marinetti y Tato; “La nuova architettura”, 1931, por Prampolini; “Manifiesto futurista dell’architettura aerea”, 1931, por Marinetti, Mazzoni y Somenzi; “Al di là della pittura verso i polimaterici”, 1934, por Depero; “La poesia dei tecnicismi”, 1938, por Marinetti; un epígono tardío del grupo, Tullio Crali, futurista desde 1928 y fiel a esa estética incluso después de la Segunda Guerra Mundial, publica en 1959 “Sassintesi. Manifesto futurista”.

⁴³⁸ Cf. Xesús González Gómez, *op. cit.*, pp. 34-35.

⁴³⁹ Cf. Xesús González Gómez, *op. cit.*, p. 32. A pesar de constatar la muerte de la mitología, Marinetti afirma que los futuristas van a asistir al nacimiento del Centauro, frase de cierta oscuridad que tal vez refiere al nacimiento de un arte mixto –como mixto es el centauro– y asombroso, nunca antes visto. No deja de llamar la atención, en cualquier caso, que inmediatamente después de sellar el acta de defunción de la mitología acuda a una metáfora basada en un ser mítico de la Antigüedad grecolatina.

⁴⁴⁰ Cf. Xesús González Gómez, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁴¹ Cf. Xesús González Gómez, *op. cit.*, pp. 37 y 38: “Nuestra hermosa y mentirosa inteligencia nos afirma que somos el resumen y la prolongación de nuestros antepasados. –¡Tal vez!... ¡Sea! ¡Pero qué

Algunas de estas ideas serán habituales en otros manifiestos del grupo, especialmente en lo que se refiere a la crítica general al pasado y la exaltación del futuro⁴⁴².

El rechazo a esa veneración del pasado encuentra su más angustiada expresión en la crítica a las tres ciudades italianas que Marinetti considera “las tres llagas purulentas de nuestra península”, es decir, Florencia, Venecia y Roma, esta última inundada de las venerables ruinas de un “pasado opresor”, aunque reconoce que también “admirable”⁴⁴³. A estas tres urbes-museo, opone los centros industriales y comerciales más desarrollados de Italia (Milán, Génova y Turín), que considera que han de ser el estandarte visible en el exterior del país, prueba de su desarrollo y de “la nueva Italia renaciente” que los futuristas aman⁴⁴⁴. Las ruinas de Roma y Atenas son denostadas en un epigrama incluido en el significativo texto “Lo que nos separa de Nietzsche”:

AL TEMBLOR DE TIERRA
SU ÚNICO ALIADO
LOS FUTURISTAS
DEDICAN ESTAS RUINAS DE ROMA Y ATENAS⁴⁴⁵

importa! ¡No lo queremos entender!...” Los antepasados y sus sospechosas filiaciones vuelven a ser puestos en tela de juicio en el texto “La guerra eléctrica”, Filippo Tommaso Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978, p. 110, al hablar de “nuestros abuelos”: “Respiramos una atmósfera que ellos hubieran hallado irrespirable. ¡No tenemos ya tiempo de rezar ante las tumbas! Y además, ¿cómo nos haríamos comprender por sus almas tardas, mucho más parecidas a la de Aristóteles que a la nuestra?”.

⁴⁴² Cf. Marinetti, *op. cit.*, p. 85: “Renegamos de nuestros maestros los simbolistas, últimos adoradores de la luna.”

”El pasado es necesariamente inferior al futuro. Por lo menos, queremos que así sea. Sobre todo, ¿cómo hemos de reconocer nosotros méritos al más peligroso de nuestros enemigos, el pasado, mentor lúgubre, tutor execrable?”

”Por eso renegamos del esplendor obsesivo de los siglos abolidos y colaboramos con la mecánica victoriosa que sujeta a la tierra entre sus murallas de velocidad.”

⁴⁴³ No debe olvidarse la estrecha relación que posteriormente se establece entre el futurismo –incluido el propio Marinetti– y el fascismo italiano, movimiento que pretende restituir la grandeza del Imperio Romano, del cual los fascistas de Mussolini se consideran herederos directos.

⁴⁴⁴ Cf. Marinetti, *op. cit.*, “Este deplorable Ruskin...”, pp. 47-58. El encono hacia las ruinas de la capital es manifiesto especialmente en las pp. 51-52: “Yo entré una noche en Roma sobre un sesenta caballos rapidísimo, y dejando detrás de mí la Puerta de San Sebastiano, iba a tomar el puente que separa el acueducto de Nerón del Jardín Botánico.”

”Corría con toda velocidad gobernando el volante hacia el Arco de Constantino. En mi despreocupación futurista no advertí sobre el camino tenebroso un bloque de piedra caído de las ruinas neronianas... Por lo menos lo advertí un poco tarde e iba demasiado de prisa para detenerme... Total: un choque violento y mi radiador roto.”

”Aquello era un símbolo, una advertencia, o mejor, una venganza venida de los más remoto de las edades...”

”Por eso yo he gritado con todas mis fuerzas a los romanos:”

”«¡Sálvese quien pueda! Se hace preciso que aisléis las ruinas de la antigua Roma, más epidémicas que el cólera y la peste. Habrá que cavar un enorme foso y levantar un gran muro que rodee estas paredes de murallas romanas, vengativas y rencorosas.”

”Y luego id a tender muy lejos vuestros cuerpos en el campo para preservaros de la más trágica de las *malarias*; la que sube desde las tumbas de la Vía Appia.»”

”Mas los romanos me responden con una sonrisa irónica, en la que hay pelusas arqueológicas y groseras francachelas.”

⁴⁴⁵ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas...*, pp. 118-119, cita y comenta someramente estos versos.

Marinetti ataca la pretendida filiación nietzscheana de los futuristas, como al parecer había destacado en un primer momento la prensa británica. El italiano reniega acremente del filósofo alemán a raíz del apego evidente de Nietzsche a la tragedia griega, así como al paganismo y a la mitología; Marinetti lo considera un defensor de la Antigüedad, y contra el Superhombre “helénico” que vislumbra en Nietzsche, el italiano presenta al Hombre futurista, alejado de la erudición y “discípulo de la Máquina”⁴⁴⁶.

La crítica y el rechazo encarnizado a la erudición, a las bibliotecas y a los museos es una consecuencia de la negación general del pasado, negación que en el ámbito puramente literario se traduce en el rechazo “técnico” de Homero y de la sintaxis latina clásica. Así de transparente se muestra el “Manifiesto técnico de la literatura futurista”, 11 de mayo de 1912⁴⁴⁷, que comienza de este modo:

Sentado sobre el depósito de la gasolina del avión y con el vientre caldeado por la cabeza del aviador, sentí la ridícula futilidad de la vieja sintaxis heredada de Homero. ¡Furiosa necesidad de liberar las palabras, desaprisionándolas del periodo latino!

Una crítica similar se repite más adelante (p. 163):

El periodo latino de que nos hemos servido hasta ahora era un gesto pretencioso con el que la inteligencia insolente y miope se esforzaba por domar la vida multiforme y misteriosa de la materia. Por lo tanto el periodo latino había nacido muerto.

⁴⁴⁶ Cf. Marinetti, *op. cit.*, “Lo que nos separa de Nietzsche”, pp. 91-92: “En nuestra lucha contra la pasión dogmática por el pasado, renegamos enérgicamente del ideal y de la doctrina de Nietzsche.”

”Me propongo demostrar aquí que los periódicos ingleses están absolutamente equivocados al considerarnos como nietzscheanos. No tenéis, en efecto, más que examinar la parte fundamental de la obra del gran filósofo alemán para convencerlos de que su superhombre, nacido en el culto filosófico de la tragedia griega, supone en quien lo engendró un retorno apasionado hacia el paganismo y la mitología. Nietzsche quedará, a pesar de todos sus entusiasmos por el porvenir, como uno de los más encarnizados defensores de la grandeza y de la belleza antiguas.”

”Es un tradicionalista que camina por las cumbres de los montes tesalios, con los pies desgraciadamente trabados por embarazosos textos griegos.”

”Su superhombre es un producto de la imaginación helénica, construido con los tres grandes cadáveres podridos de Apolo, de Marte y de Baco.”

”Es una mezcla de la Belleza elegante, de la fuerza guerrera y de la embriaguez dionisiaca, tales como nos han sido reveladas por el gran arte clásico. Nosotros oponemos a este Superhombre griego, nacido en el polvo de las bibliotecas, el Hombre multiplicado por sí mismo, enemigo del libro, amigo de la experiencia personal, discípulo de la Máquina, cultivador encarnizado de su voluntad, vidente en el resplandor de su inspiración, dotado de olfato felino, de luminosos proyectos, de instinto salvaje, de intuición, de astucia y de temeridad. [...]”

”No hemos dormido aquella noche, y al alba hemos trepado por las puertas de las academias, de los museos, de las bibliotecas y de las universidades, para escribir allí con el carbón heroico de las fábricas esta dedicatoria, que es también una respuesta al superhombre clásico de Nietzsche”. A continuación escribe el epitafio a las ruinas de Roma y Atenas arriba reproducido.

⁴⁴⁷ Cf. Marinetti, *op. cit.*, p. 156. En la p. 161 se presenta la crítica a la erudición, las bibliotecas y los museos: “El hombre completamente averiado por la biblioteca y el museo, sometido a una lógica y a una sabiduría espantosas, ya no ofrece ningún interés. Por consiguiente debemos abolirlo de la literatura y finalmente sustituirlo por la materia, de la que se debe captar la esencia a golpes de intuición, cosa que jamás podrán hacer los físicos ni los químicos.”

Abolida queda, pues, la erudición y el museísmo, con el fin último de desprestigiar la propia inteligencia en favor de la intuición⁴⁴⁸.

Si Nietzsche representaba una tendencia reaccionaria por su vinculación al mundo antiguo a través de la tragedia griega, los futuristas se jactan de haber encontrado un nuevo camino para la representación dramático-teatral –a través del llamado teatro sintético futurista– y del arte más novedoso en su época: el cine, una industria (como tal lo ven Dalí, Gasch y Montanyá en su “Guía sinóptica”, publicada en *L’Amic de les Arts*, Sitges, marzo de 1928⁴⁴⁹) que cada día se extiende más y amenaza con desbancar al propio teatro. Según los futuristas, el teatro futurista puede vencer en la dura competencia con el cine; la novedad de su teatro pasa por la destrucción de la ancestral técnica que invariable, a su juicio, desde la Grecia clásica, se ha degenerado a lo largo de la historia⁴⁵⁰.

En cuanto al cine futurista, conviene destacar la descripción de toda una escena concebida bajo la nueva estética tal como se expone en “La cinematografía futurista”, manifiesto publicado en el periódico *L’Italia Futurista* por F.T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla, R. Chiti, 11 de septiembre de 1916⁴⁵¹. Los autores del artículo ejemplifican el modo futurista en que rodarían algunas escenas, incluida una de sorprendente filiación clásica:

Por ejemplo: *Sueño de verano* de Giosuè Carducci:

“Entre los combates, Homero, en tu poema sonando siempre
me venció la calurosa hora: recliné la cabeza sobre el sueño
a las orillas del Escamandro, pero mi corazón huyó hacia el Tirreno.”

Filmaremos a Carducci, circulando entre un tumulto de Aqueos, que evita diestramente a los caballos al galope, saluda a Homero, va a beber con Ajax a la taberna *Escamandro Rojo* y a la tercera copa de vino, el corazón, del cual deben verse las palpitaciones, le sale disparado y vuela, como un enorme globo rojo, sobre el golfo de Rapallo. De este modo filmamos los más secretos movimientos del genio.

⁴⁴⁸ Cf. Marinetti, *op. cit.*, p. 165, donde se recoge la misma idea de la nota anterior, dando otra vuelta de tuerca: “¡Poetas futuristas! Yo os he enseñado a odiar las bibliotecas y los museos, para prepararos a ODIAR LA INTELIGENCIA, despertando en vosotros la divina intuición, don característico de las razas latinas. Por medio de la intuición venceremos la hostilidad aparentemente irreductible que separa nuestra carne humana del metal de los motores.”

⁴⁴⁹ Hablan de nuevos ámbitos creadores, como el cine, aunque no lo consideran una de las Bellas Artes, sino un fenómeno puramente industrial, estandarizado como otros fenómenos industriales (coches, aviones, fonógrafo, etc.). Destacan como interesantes los filmes cómicos (Harry Langdon, Charles Chaplin y Buster Keaton, y después Adolphe Menjou), pero no consideran viables Friedrich Wilhelm Murnau, Abel Gance o Fritz Lang. Cf. Jaime Brihuega, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*, Madrid, Cátedra, 2ª edición, 1982 (=1979) (“Cuadernos de Arte Cátedra”, 8), pp. 162-166.

⁴⁵⁰ Cf. Marinetti, *op. cit.*, “El teatro futurista sintético (Atécnico-dinámico-simultáneo-autónomo-alógico-irreal)”, del 11 de enero al 18 de febrero de 1915, por Marinetti, Settimelli y Corra, p. 172, donde los autores establecen la diferencia con el teatro griego y la tradición posterior, basada en aquél: “Con nuestro movimiento sintetista en el teatro, pretendemos destruir la Técnica que, desde los Griegos hasta nuestros días, en lugar de simplificarse se ha hecho cada vez más dogmática, estúpidamente lógica, meticulosa, pedante, estranguladora.” Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas...*, pp. 146-148, analiza brevemente la significación de este teatro sintético futurista.

⁴⁵¹ Cf. Marinetti, *op. cit.*, pp. 182-183.

No obstante, los futuristas atacan con tenacidad todo aliento mitológico en el arte moderno, así como cualquier atisbo de sensibilidad grecolatina, incluso en un arte como la danza⁴⁵².

Uno de los campos en los que el futurismo decididamente destacó en cuanto a producción artística propiamente dicha es la arquitectura. Uno de los más importantes arquitectos de comienzos de siglo, el italiano Antonio Sant'Elia, considerado precursor del funcionalismo⁴⁵³, pertenece a las filas futuristas y a él se deben algunos de los manifiestos y textos más lúcidos de la vanguardia italiana, como "La arquitectura futurista", aparecido el 11 de julio de 1914⁴⁵⁴. Sant'Elia arremete en este manifiesto contra el monumentalismo, muchas veces traducido en caríátides, y acusa a los jóvenes arquitectos de seguir las reglas del pasado establecidas por teóricos como Vitrubio, con el resultado de realizar lo que a su juicio supone un "vacío ejercicio estilístico". De todo ello culpa a las academias, que, con fines económicos de por medio, obligan a los jóvenes a ensimismarse en las copias de modelos antiguos. Aboga por la novedad, tanto en lo que a materiales se refiere (cemento armado y hierro, mediante los cuáles no será posible continuar con "la disciplina de los estilos históricos"), como en la concepción general de líneas y trazados (prefiere las líneas oblicuas y elípticas a las horizontales y perpendiculares); otro punto importante entre sus propuestas es la definitiva abolición del decorativismo, que debe surgir del genio natural del artista, no subyugado a ninguna tradición, ni a la grecolatina ni siquiera a las extrañas al mundo occidental, como más arriba señalábamos⁴⁵⁵. En su opinión, el propio espíritu del hombre contemporáneo exige tales reformas, pues

...la formidable antítesis entre el mundo moderno y el antiguo está determinada por todo lo que antes no existía. En nuestra vida han entrado elementos de los que los antiguos ni siquiera sospecharon la posibilidad; se han determinado contingencias materiales y se han revelado actitudes del espíritu que repercuten en mil efectos.

Con todo, el culto a la linealidad, las simetrías y demás proclamas futuristas en este sentido no se entienden sin los patrones clásicos; por otra parte, la unión de las máquinas y el mundo clásico ya queda señalada en el

⁴⁵² Cf. Marinetti, *op. cit.*, "Manifiesto de la danza futurista", por F.T. Marinetti, 8 de julio de 1917, pp. 188-189: "Valentine de Saint-Point concibió una danza abstracta y metafísica que debía traducir el pensamiento puro sin sentimentalismos y sin ardor sexual. Su *métachorie* está constituida por poesías hechas mimo y danza. Por desgracia son poesías reaccionarias que navegan en la vieja sensibilidad griega y medieval; abstracciones danzadas pero estáticas, áridas, frías y sin emoción. [...] La sensibilidad de estas danzas resulta monótona, limitada, elemental y tediosamente envuelta en la antigua atmósfera absurda de las mitologías miedosas que ya no significan nada. Geometría fría de poses que nada tienen que ver con la gran sensibilidad dinámica simultánea de la vida moderna."

⁴⁵³ Así por boca de Marinetti en la revista *La Città Futurista*, aparecida en 1929 y dirigida por Luigi Enrico Colombo, conocido como Fillia; en 1931 este pintor publica *La nuova architettura*, donde recalca la primacía de Sant'Elia como racionalista. En España, Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas...*, p. 150, también lo considera precursor del funcionalismo.

⁴⁵⁴ Cf. Marinetti, *op. cit.*, pp. 219 y ss.

⁴⁵⁵ Cf. Marinetti, *op. cit.*, p. 222, donde se reproduce el manifiesto de Sant'Elia: "HEMOS DE ABOLIR LO DECORATIVO. No debemos resolver el problema de la arquitectura futurista sonsacando ideas de fotografías de China, de Persia, o de Japón, o aborregándonos sobre las reglas de Vitrubio, sino a golpes de genio y armados de experiencia y técnica."

apartado dedicado a la publicidad. En el manifiesto de Sant'Elia existe, pues, un punto de concordancia con el mundo antiguo, ya que

...al igual que los antiguos se inspiraron artísticamente en los elementos de la naturaleza, nosotros –materialmente y espiritualmente artificiales– hemos de encontrar la misma inspiración en los elementos del novísimo mundo mecánico que hemos creado, del cual la arquitectura debe ser su más bella expresión, su síntesis más completa y su integración más eficaz. [...] Por arquitectura hemos de entender el esfuerzo de armonizar con libertad y gran audacia el ambiente y el hombre, o sea, convertir el mundo de las cosas en una proyección directa del mundo del espíritu.

Toda esta violencia del ideario futurista italiano trasciende las fronteras de la península de los Apeninos hacia otras regiones de la periferia europea, zonas de fractura en las que florece el futurismo. El caso de Rusia es bien conocido, especialmente por los poetas Vladímir Maiakovski y Velimir Jliébnikov. En los manifiestos del futurismo ruso llaman poderosamente la atención sus provocativos y violentos títulos (célebres son aquél de 1912, “Una bofetada en el gusto del público”, y uno de 1914 titulado “Idos al diablo”).

En Portugal el foco futurista cuenta con un poeta de la talla de Fernando Pessoa. Si los futuristas portugueses coinciden con los italianos en el elogio a la guerra⁴⁵⁶, critican vivamente la visita de Marinetti a Lisboa en 1932, acusando a los organizadores de la visita, especialmente a António Ferro, de enemigos del futurismo verdadero, en su opinión⁴⁵⁷. La diferencia de criterio lleva a considerar, por ejemplo, la conveniencia de proponer como modelo a Homero, junto a Milton, como poeta de valor indiscutible, a cuya imperecedera gloria han de aspirar los autores modernos aplicando el genio a temas contemporáneos⁴⁵⁸.

En España el futurismo se da a conocer en la revista *Prometeo* a través de “Fundación y manifiesto del futurismo” de Marinetti (nº 6, abril de 1909), y al año siguiente por la más directa “Proclama futurista a los españoles” (nº 20, 1910), también de Marinetti y, al igual que el texto anterior, traducido por Gómez de la Serna⁴⁵⁹. El futurismo cuenta en Cataluña con la figura de Joan Salvat-Papasseit (1894-1924), autor del texto “Contra los poetas con minúscula. Primer manifiesto catalán futurista”, octavilla de julio de 1920 repartida en Barcelona⁴⁶⁰. También Salvat-Papasseit, como Pessoa en el país vecino, recurre a Homero como

⁴⁵⁶ Cf. Xesús González Gómez, *op. cit.*, “Ultimatum futurista. A las generaciones portuguesas del siglo XX”, manifiesto leído por José de Almada Negreiros el 14 de abril de 1917 en el Teatro de la República, Lisboa (pero aparece firmado en diciembre del 1917), pp. 56-57: “La guerra es la gran experiencia”.

⁴⁵⁷ Cf. Xesús González Gómez, *op. cit.*, p. 63: “Un punto en la i del futurismo”, en *Diario de Lisboa*, 25 de noviembre de 1932, por José de Almada Negreiros.

⁴⁵⁸ Cf. Xesús González Gómez, *op. cit.*, “Ultimatum”, en *Portugal futurista*, Lisboa, 1917, por Álvaro de Campos, heterónimo de Pessoa, p. 52: “¡Dad Homeros a la era de las Máquinas, oh Destinos Científicos! ¡Dad Miltons a la época de las Cosas Eléctricas, oh Dioses Interiores a la Materia!”.

⁴⁵⁹ En esta proclama se constata una referencia al paso de las Termópilas como hazaña similar a la que el futurismo debe realizar para prosperar: “¡Lirismo desparramado en obús y en la proyección de extraordinarios reflectores! ¡Alegría como de triunfo en la brega, en el paso termopolitano! ¡Crecida de unos cuantos hombres solos frente a la incuria y a la horrible apatía de las multitudes!” Más adelante, un guiño cervantino: “¡Bodas de Camacho divertidas y entusiastas en medio de todos los pesimismoes, todas las lobregueces y todas las seriedades!” Cf. Xesús González Gómez, *op. cit.*, pp. 89-90.

⁴⁶⁰ Cf. Xesús González Gómez, *op. cit.*, p. 66.

modelo de poeta, acompañado esta vez de Whitman y D'Annunzio. De la misma manera que el arquitecto Sant'Elia entendía que el artista contemporáneo se comporta en el fondo como los artistas del pasado, Salvat-Papasseit compara el canto de Marinetti con el de Homero, atribuyendo a cada cual las características de su época, pero elogiando finalmente el futuro por encima del pasado; se retoma así el tema renacentista de los antiguos y los modernos, estudiado por Maravall⁴⁶¹:

Es así que no se encuentran ni la virilidad de Whitman ni el aliento de D'Annunzio, ni el latido trémulo, casi imperceptible, pero eterno, de las muñecas de Homero.

Si Homero cantó los remos de la victoria, fue porque en su tiempo mediante la fuerza de los remos se obtenían victorias; hoy Marinetti cantará los acorazados, los frenéticos aeroplanos y las bocas de fuego de los monstruosos cañones –¿Liberaremos Cataluña por la fuerza de los remos?

Os invito, poetas, a que seáis futuros, es decir, inmortales. A que cantéis hoy como el día de *hoy*. [...] El *mañana* es más bello que el pasado.⁴⁶²

En el resto de Europa, a partir de esta primera década del siglo XX se suceden vertiginosamente los nuevos movimientos de vanguardia con sus peculiares manifiestos. El dadaísmo, por ejemplo, surgido en 1916 en Zurich de la mano de Tristán Tzara, Hans Arp, Hugo Ball, los hermanos Janco y Huelsenbeck, supone realmente un ataque general al arte. El artista dadaísta siente hastío de todo lo dicho y hecho en los últimos 3.000 años...⁴⁶³. Pero no hay que llamarse a engaño sobre la calidad destructora del movimiento, ni sobre su radical rechazo al pasado, ya que en el primer manifiesto del grupo se atisba un signo de condescendencia hacia el arte anterior en el tiempo que, con todo, se manifiesta como novedoso⁴⁶⁴:

Amo una obra antigua por su novedad. Sólo el contraste nos liga con el pasado.

Con este razonamiento, se abre la puerta, en rigor, a cualquier tradición, ya que podríamos considerar el impulso innovador como cualidad común a la obra artística de todo genio.

Otro movimiento de vanguardia surgido en el ámbito centroeuropeo es el Poetismo checo, que nace en Praga en 1920 alrededor de la revista *Devetsil* ("Fuerza Nueva"), con poetas como Karel Teige, Jaroslav Seifert,

⁴⁶¹ José Antonio Maravall, *Antiguos y Modernos: la idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.

⁴⁶² Cf. Xesús González Gómez, *op. cit.*, "Contra los poetas con minúscula. Primer manifiesto catalán futurista", pp. 68-69, en los puntos 3, 4 y 5, respectivamente, del manifiesto.

⁴⁶³ Cf. Xesús González Gómez, *op. cit.*, "Manifiesto dada 1918" de Tristán Tzara, leído en Zurich (sala Meise) el 23 de marzo de 1918 y publicado en *Dada* 3, Zurich, diciembre de 1918: "Toda obra pictórica o plástica es inútil, aunque sea un monstruo capaz de asustar a los espíritus serviles..." (p. 79). En el mismo libro se incluye la "Conferencia sobre dadá" de Tristán Tzara, pronunciada en Weimar y Jena los días 23 y 25 de diciembre de 1922 respectivamente, publicada en la revista *Merz* de Hannover en enero del 1924: "Los inicios de dada no eran los inicios de un arte, sino los de un hastío. Hastío ante la magnificencia de los filósofos que desde hace 3000 años han explicado todo (¿para qué?), hastío ante las pretensiones de esos artistas representantes de dios en la tierra, hastío de la pasión, de la maldad real, enfermiza, aplicada allá donde no merece la pena, hastío ante una nueva forma de tiranía y represión que no hace más que acentuar el instinto de dominación de los hombres en lugar de sosegarlo, hastío de todas las categorías catalogadas, de los falsos profetas..." (pp. 92-93).

⁴⁶⁴ Cf. Xesús González Gómez, *op. cit.*, texto citado de Tzara: "Manifiesto dada 1918" (p. 79).

Vítěslav Nezval y Konstantín Biebl, principalmente. El poder agrupador de la tradición grecolatina lleva a estos autores a trazar una línea histórica que los enlaza con una concepción de la poesía bien delimitada por unas coordenadas clásicas, incidiendo incluso en una nomenclatura en griego y en latín para reflejar el sentido profundo, primero y unitario de la creación poética. Con bastante claridad expone estos pensamientos Karel Teige (1900-1951) en el “Manifiesto del poetismo”, publicado en 1929 en *ReD. Revista internacional ilustrada de la actividad contemporánea*⁴⁶⁵:

El fenómeno de *correspondencias* y de *equivalencias intersensoriales* y de *unidad de la emoción estética* nos conduce a la *ars una*: sólo existe una *única poesía*. Todas las corrientes de inspiración son cualitativamente idénticas, sólo se distinguen por los medios cualitativos de expresión. Abandonando la noción de “artes”, abarcamos el término “poesía” en su sentido primitivo griego: *poiesis, creación suprema*. La poesía, hoy, no se consigna ya en los libros: puede hacerse con colores, luces, sonidos, movimientos, con la vida. Poesía como epifenómeno de una armonía de los hechos materiales, vitales y espirituales. Poesía, orden superior, humana y artificial. Una poesía que irradia incluso allí donde no hay huellas de arte.

Contemplando el conjunto de la actividad artística como balance del pasado, no alcanzamos a percibir la multitud de posibilidades nuevas y de dominios inexplorados. Las vías de comunicación entre las sensaciones proporcionan a las diferentes manifestaciones vitales y estéticas la corriente de una energía creadora única y universal.

El movimiento, con todo, guarda su cercanía a la vanguardia europea en muchos aspectos, limitándonos nosotros a señalar el gusto por el movimiento y, asociado a éste, el deporte, como apunta el mismo manifiesto de Teige al sugerir

...una *poesía de sentidos corporales y espaciales*: sentido de la orientación, sentido de la velocidad, sentido crono-espacial del movimiento: el *deporte* y sus diversas disciplinas: automóviles, aviación, turismo, gimnástica, acrobacia: sed de recuerdos, sentido competitivo del atleta, pasión de la victoria que estalla después de un partido de fútbol al mismo tiempo que la alegría colectiva del juego, sentimientos de la armonía, de la precisión y de la coordinación. El poema del deporte, aspirando más alto que las tendencias educativas y ortopédicas de la cultura física, desarrolla todos los sentidos, prodiga las sensaciones puras de la actividad muscular, el placer de la piel desnuda por el viento, la maravillosa exaltación física, la embriaguez del cuerpo. *La danza libre*, poesía dinámica corporal autónoma, independiente de la música, de la literatura y de las artes plásticas, abriendo el camino a la sensualidad, el arte de los cuerpos geniales; la más física, sin embargo la más abstracta, cuyo médium es un cuerpo tangible, de carne y de sangre; este cuerpo que da origen con sus movimientos a las formas dinámicas y abstractas del poema bailado.⁴⁶⁶

Se ve así cómo se pueden conjugar la pasión por el mundo grecorromano y la modernidad más rabiosa, el culto al cuerpo, el higienismo y la fascinación por las máquinas.

⁴⁶⁵ Cf. Xesús González Gómez, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁶⁶ Cf. Xesús González Gómez, *op. cit.*, p. 116.

2.- La polémica de la tradición en manifiestos vanguardistas y textos de discusión artística en España

El complejo tema de la tradición en las vanguardias suscitaba en el propio momento de la eclosión vanguardista un caldo de acres discusiones y ataques directos a artistas; pero al mismo tiempo propició justas críticas, merecidas alabanzas y útiles diatribas que sin duda enriquecían el ambiente artístico-cultural de las primeras décadas de siglo en España. La inteligencia de muchas observaciones, así como la simple exposición de ideas y directrices para la creación, nos brindan impagables testimonios del tema que tratamos: la presencia de la tradición clásica grecolatina en la vanguardia. En numerosas ocasiones se discute acerca de la aceptación del pasado en general o de su posible huella en el arte contemporáneo, sin detenerse a precisar si se habla de la tradición grecolatina o de otras tradiciones anteriores al vanguardismo (Renacimiento, Barroco, Impresionismo...). Pero la generalización, en este caso, creemos que es válida, ya que como generalización que es, comporta la inclusión de la propia tradición clásica grecolatina. No obstante, el número y la importancia de referencias concretas a la Grecia y la Roma antiguas son suficientes para establecer ciertas conclusiones sobre la huella del mundo grecolatino en la vanguardia española, sirviéndonos de apoyo el resto de comentarios sobre la tradición en general.

En cualquier caso, los textos muestran una división de opiniones: por un lado, las voces que atacan el clasicismo, numerosas y de cierto peso; por otro, las que hablan de una vuelta al clasicismo a partir de un momento determinado, concretamente tras el florecimiento del Cubismo. Así se entienden los comentarios tanto de Moreno Villa como de Sebastián Gasch respecto a la revolución de Cezánne, al empleo de las formas geométricas, a la necesidad de “rellenar” de carne esos esqueletos geométricos. El hecho de encontrarnos con una corriente de pensamiento que ataca la vuelta a un cierto clasicismo prueba de alguna manera la existencia del propio “neoclasicismo” que se ataca. A ello se suman los numerosos textos que señalan los aspectos clásicos de las nuevas creaciones, e incluso, rizando el rizo, los que desvelan el rostro “vanguardista” de algunos momentos del arte anterior al siglo XX. No faltan las voces que ponen en entredicho el concepto mismo de “clásico”, así como las que dibujan como única salida exitosa una benévola y bienintencionada alternancia de lo clásico y lo moderno.

En torno a estos dos postulados, la vuelta al orden que se alcanza en los años veinte y el ataque al clasicismo, se organiza, en definitiva, el debate; un debate que tiene por campo de discusión la prensa periódica especializada en arte, es decir, publicaciones que aglutinan lo mejor de la crítica y de la creación española e internacional del momento y que son referentes indiscutibles para cualquier aproximación a la actividad artístico-literaria de principios de siglo.

2.1.- La vuelta al orden: textos y controversia en torno a la Antigüedad grecolatina

El complejo fenómeno conocido como “vuelta al orden”, surgido hacia 1920⁴⁶⁷, es una reacción artística al vanguardismo más recalcitrante de las primeras manifestaciones de vanguardia; no obstante, y a pesar de la aparente paradoja, los artistas inmersos en esta vuelta al orden son, ciertamente, vanguardistas. Podríamos decir que en esta tercera década del siglo XX se han reconsiderado algunos de los principios que, por agotamiento, comenzaban a perder fuerza. En pintura, manifestación donde se ha constatado prioritariamente esta tendencia, se imponía la recuperación de la figura en artistas de intereses muy distintos, pero a la postre considerados vanguardistas: Picasso, André Derain, De Chirico, Carlo Carrà y la pintura metafísica de *Valori Plastici*. El grupo alemán conocido como la *Nueva Objetividad*, con las figuras de Otto Dix (1891-1968), George Grosz (1893-1959) y Max Beckmann (1884-1950), pertenecen a un ámbito diferente, muy preocupados por plasmar una temática actual que denunciase al estado de la sociedad, a través de una forma definitivamente clasicista; españoles, franceses e italianos centran su atención, en cambio, en las propuestas formales: orden, proporción, linealidad. La vuelta al orden se constata asimismo en la poesía de Paul Valéry, en el teatro de Bertold Brecht y en la música de Stravinski; en éste último, la crítica distingue habitualmente un periodo de “neoclasicismo”, que no constituye un punto de llegada, pues a esta fase sigue una dodecafónica, al considerar el compositor el agotamiento del neoclasicismo.

En España, la situación la ha resumido con acierto Pérez Rojas, señalando las imbricaciones con movimientos como el regionalismo, fuertemente arraigado en España, o el secesionismo germano:

El retorno al clasicismo, paralelo al despegue regionalista y en gran medida coetáneo y relacionado con el arte secesionista, es otro de los componentes básicos en el arte hispano del primer tercio del XX, al igual que lo es en el resto del arte europeo. Esa revisión moderna del clasicismo en España tiene antecedentes germánicos y franceses, con un fuerte peso en la arquitectura, la escultura y la pintura, pero ese clasicismo buscará apoyo y sentido en los modelos que proporciona el arte hispano o torna a unas raíces latinas y mediterráneas. Las interpretaciones del clasicismo varían con los autores y escuelas. Al igual que los otros componentes o tendencias de este momento el clasicismo no presenta un panorama más homogéneo; puede por igual conducirnos a la obra renovadora y grácil como a la convencional y reiterativa.⁴⁶⁸

A pesar de todos los vientos iniciales de ruptura, de modernidad y de independencia, finalmente el apego a los modelos antiguos es considerable, si no a modo de pervivencia directa, sí como presencia regular de un mundo en el momento de creación artística. Muchos son los comentarios a favor de evitar el avance sobre el barro de la nada. Asentarse en algo firme sin

⁴⁶⁷ Jaime Brihuela apunta concretamente al año 1922 como comienzo del “retorno al orden”. Cf. Jaime Brihuela, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981 (“Colección Fundamentos”, 72), p. 25.

⁴⁶⁸ Pérez Rojas, *Art déco...*, pp. 203-205.

desdeñar lo nuevo y conjuntar lo adquirido por tradición con lo aportado por la modernidad vanguardista parece ser el credo de numerosos artistas. A propósito de Manuel Altolaguirre, Jorge Guillén (uno de los poetas más “clásicos” de la generación del 27, al menos uno de los que más se sirve del mundo grecolatino como inspiración a su poesía⁴⁶⁹), afirmaba en el prólogo de 1978 a la reedición facsímil de la revista *Poesía* (1930) de Málaga que la obra poética de aquél

...no partía de la Nada, estación de un tren que no conduce a ninguna parte. Se es original profundamente porque no se renuncia a las propias raíces.

Otro excepcional fotógrafo de la situación artística y cultura de la época es César González-Ruano, quien a propósito de sus coetáneos afirma que

...fue tal vez la primera generación cortés y aun respetuosa con lo que nos antecedió, y en la generación del treinta y seis yo encontré estas mismas características.

A diferencia de éstas –el 27 y el 36– la del 98 “fue una generación insolidaria con sus antepasados”⁴⁷⁰.

En este ambiente, la constatación de una vuelta al orden clásico dentro de la revolución vanguardista cuenta con algunas referencias al mundo grecolatino antiguo que conviene analizar para entender plenamente el sentido tanto de la tradición clásica en el siglo XX como la propia creación artística del siglo pasado.

Cierto texto de Sebastià Gasch publicado en 1927 (“¡Guerra a l’avanguardisme!”) es suficientemente elocuente acerca de las paradojas de la vanguardia: apelativos y ataques entre distintas ideologías y tendencias terminan por acusar a los vanguardistas de pecados diametralmente opuestos; como añadido, entra en juego la ideología política, que no perdona ni a los contrarios ni a los que abandonan las filas para pasarse al bando opuesto⁴⁷¹.

A estas paradojas señaladas por Gasch habría que añadir el profundo problema de la propia esencia de la vanguardia, problema que llega hasta las páginas de *La Gaceta Literaria* en su famosa encuesta a destacadas personalidades acerca de diversos aspectos de la vanguardia: la cuestión de la existencia misma de una vanguardia, los postulados literarios que

⁴⁶⁹ Véanse al respecto los artículos de Vicente Cristóbal “Anaxárete: de Ovidio a Jorge Guillén”, *Exemplaria*, 1, 1997, pp. 23-41 y “Virgilio en Jorge Guillén”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 13, 1997, pp. 37-47. En las notas de este segundo artículo se cita más bibliografía sobre estudios que analizan la tradición clásica en este autor.

⁴⁷⁰ César González-Ruano, *Mi medio siglo...*, II, p. 333.

⁴⁷¹ Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 122: “¡Guerra a l’avanguardisme!”, de Sebastià Gasch, publicado en *L’Amic de les Arts*, agosto de 1927: “Ens diuen avantguardistes. I ens creuen puerilment orgullosos de la nostra pseudo-modernitat, i ingènument joiosos de la nostra pretesa posició avençada.”

”Perquè defesem una cosa tan multiseccular com el cubisme (Rafael ja en feia), ens diuen avantguardistes. Perquè defesem una cosa tan ancestral com l’economia de la màquina (la mateixa del Partenon), ens diuen avantguardistes.”

”Els uns, els acadèmics, ignorants de totes les tradicions, a nosaltres, que volem empalmar amb la tradició més pura, ens creuen revolucionaris. Els altres, els impressionistes, els destructors i els revolucionaris, els vertaders moderns i els únics avençats, a nosaltres, els tradicionalistes i els reaccionaris, que lluitem per rebastir tot allò que ells enderrocaren, ens tenen per anarquistes.”

presentaba, y el juicio político que el encuestado ofreció años atrás y en el momento de la encuesta. Las respuestas, de toda índole, se publicaron entre el 1 de junio y el 15 de noviembre de 1930; la encuesta se plantea en un momento en que el arte de vanguardia puede observarse con cierta distancia, a pesar de que aún no se ha cerrado el ciclo. Nos encontramos a nada menos que 20 años de la publicación de la “Proclama futurista a los españoles” de Ramón Gómez de la Serna en su revista *Prometeo* y a 21 años del primer manifiesto del futurismo italiano. Centraremos ahora nuestra atención en las respuestas dadas por el escritor Eugenio Montes y por el crítico José María de Cossío, ambas interesantes porque inciden en el tema clave de la tradición en la vanguardia. Para el primero,

Vanguardia es –o ha sido– el guirigay con el que, simulando una apariencia de desorden, el arte de nuestra época ha restaurado el orden

...aserto que en el fondo parece una simplificación de ciertos temas que otros críticos y artistas defienden con más detalle en textos que más adelante tendremos oportunidad de ver. El arte del siglo XX recurre a la renovación vanguardista para retornar a posiciones que, en última instancia, siguen el modelo del gran arte de la Grecia clásica y, en algunos casos, de la Roma monumental. Conceptos profundamente arraigados en los presupuestos artísticos grecorromanos, reproducidos en parte en el arte del Renacimiento, como el estudio de proporciones, la vigencia de la línea recta, tanto vertical como horizontal, el rechazo de la ornamentación superflua, etc. reaparecen en su más alta y desnuda expresión en el arte de las primeras décadas del siglo XX.

José María de Cossío, por su parte, considera que

...la vanguardia no será sino la extrema avanzada de la tradición. Todos los que no tengan esta conciencia de continuidad serán guerrilleros francos, generalmente desorientados y efímeros.

Nueva reflexión acerca de la idea de retorno e incluso de superación de unos ideales que cristalizaron en el arte clásico por excelencia, el grecorromano. Y llamamiento, además, a formar parte de esa “avanzada de la tradición” a riesgo de perder el rumbo en el nebuloso mar del arte moderno.

Una perfecta síntesis de lo que supone el conflicto entre vanguardia y “vuelta al orden” nos la ofrece Eugenio Carmona, resolviendo la cuestión con la disolución de tal conflicto:

Durante algunos años, la relación entre cubismo y nuevo clasicismo se expresó en términos de antinomia. Al nuevo clasicismo (o al clasicismo moderno) se le identificaba con el *retorno al orden* y al *retorno al orden* con la pérdida, el desgaste o el acabose del espíritu vanguardista. [...] Sin embargo, aproximadamente a partir de 1923, otra concepción del nuevo clasicismo comenzó a desarrollarse en paralelo a la anterior: el nuevo clasicismo fue visto no tanto como *retorno al orden*, en el sentido estricto del término, sino como una *opción* de lo moderno que implicaba desde luego una reconsideración de los modelos de representación tradicionales, pero también un espíritu distanciado en los argumentos y buenas dosis de concepción *pro forma* en el lenguaje empleado. [...] ...lo que esta concepción del nuevo clasicismo permitió, fue, en primer lugar, que poetas y

pintores estuvieron muy cercanos y, en segundo lugar, que la dualidad de registros creativos entre los artistas plásticos del 27 no fuera considerada falta de coherencia sino, precisamente, todo lo contrario. Fue por ello que Dalí, Moreno Villa, Benjamín Palencia, Santiago Pelegrín, Maruja Mallo y tantos otros pudieron ser neoclásicos y cubistas al mismo tiempo o pudieron dejarse llevar por la atracción del clasicismo moderno sin por ello dejar de trabajar simultáneamente en registros tomados de las primeras vanguardias.⁴⁷²

Los filósofos: Ortega y Gasset y Eugenio D'Ors

Pero, evidentemente, el sentido de la propia palabra “clásico” se ve afectado por la ambigüedad, ya que se puede hablar de “clasicismo” referido tanto a la Antigüedad grecolatina como al Renacimiento, siendo éste, en cualquier caso, heredero de aquélla. El dilema lo plantea Ortega y Gasset en “El arte en presente y en pretérito”, conferencia recogida posteriormente como complemento al texto *La deshumanización del arte*, libro editado en *Revista de Occidente*. Según el filósofo madrileño, la juventud española del momento aspira a más de lo que debe⁴⁷³, e incluso afirma que

...no faltan hoy seres pueriles que “quieren ser clásicos”, nada menos. Con lo cual yo no sé bien si se quiere decir que desean imitar algún estilo antiguo, y eso me parecería demasiado poco, o lo que es más probable, ser clásicos para la posteridad, y eso me parecería demasiado mucho. “Querer” ser clásico es algo así como partir para la guerra de los Treinta Años.⁴⁷⁴

Las palabras de Ortega subrayan la dicotomía entre tradición y modernidad, si bien es cierto que se habla de imitación de lo clásico, actitud que puede ser acusada de servilista e incluso vana; pero no se desestima el posible influjo del pasado clásico como motor de arranque hacia una nueva expresividad puramente vanguardista.

Esta dicotomía la resuelve con acierto Eugenio D'Ors, quien preconiza al artista que hace de la síntesis de estilos su fuente de éxitos; el creador se sitúa así en la zona intermedia entre la tradición y la vanguardia, pero deslizándose alternativamente hacia una o hacia otra según sus motivaciones personales y circunstanciales. Con el ejemplo de Raymond Radiguet⁴⁷⁵, D'Ors argumenta a favor de una alternancia entre clásico y moderno como fuente de éxito, éxito que había conseguido unos años antes el escritor francés. “El juego lúgubre y el doble juego” de Eugenio D'Ors apareció publicado en *La Gaceta Literaria* en diciembre de 1929:

⁴⁷² Eugenio Carmona, “Las poéticas del arte nuevo...”, p. 16.

⁴⁷³ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, prólogo de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa-Calpe, 1987 (“Colección Austral”, A 13), p. 206: “los chicos creen que pueden elegir entre posibilidades infinitas: presumen, sobre todo, que pueden elegir lo mejor y sueñan que son sultanes, obispos, emperadores.”

⁴⁷⁴ Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte...*, p. 206.

⁴⁷⁵ Raymond Radiguet (1903-1923), escritor francés fulminado por el tifus a tan temprana edad, cuyas dos únicas novelas (*El diablo en el cuerpo*, 1923; *El baile del conde de Urgel*, 1924) están concebidas siguiendo un voluntario estilo clasicista.

Radiguet el malogrado, que la muerte arrebatara a la afección de sus amigos y a la esperanza de las letras francesas, poco después de escrito aquel delicioso *Bal du Comte d'Orgel*, había desde sus comienzos inventado –no él únicamente; pero ahora atino en él, como ejemplo característico y muy notorio– un juego de coquetería y estrategia artístico-mundanas, consistente en alumbrar, cuando los equinoccios, un cirio a San Miguel, y otro al diablo, cuando los solsticios; quiero decir, en regular la producción según hábil ritmo de alternancia, dando una vez al público alguna obra, acabada en lo posible, de aire clásico y archinormal; y, a la vez siguiente, un producto de la alta fantasía, provista de los más inquietos atrevimientos de vanguardia, acrecidos con tal cual originalidad, sacudida o descubrimiento de propia minerva. Suenan así, sucesiva y equiparadamente manejados por el autor, los dos registros de la perfección y de la sorpresa; quien el martes se divierte, el jueves admira.

En España podría pensarse en un poeta como Gerardo Diego, cuya trayectoria poética destaca por la alternancia entre poemarios tradicionalistas y vanguardistas. A pesar del prudente llamamiento de D'Ors, no parece haber tenido demasiado éxito la propuesta del catalán⁴⁷⁶, si bien hemos de tener presentes sus intentos de organizar a los artistas del momento en lo que algunos años antes dio en llamar “Salón de Otoño”; la propuesta de exponer obras de arte contemporáneo cuenta con unos valiosos manifiestos de mano del propio Eugenio D'Ors⁴⁷⁷; los presupuestos de la fundación de este salón confirman, además, a D'Ors en la visión del “arte nuevo” como heredero de los presupuestos estéticos comunes a toda época, e incluso permite vislumbrar una crítica a los ideólogos futuristas italianos que preconizaban el olvido de los museos, como más arriba hemos visto:

Voy a fundar un Salón de Otoño. Reuniré las obras de unos cuantos entre los que en España cultivan el arte nuevo, es decir, el arte continuador del ideal estético de todas las épocas, el arte en que se intenta, en proba actitud de aprendizaje, continuar las tradiciones de los Museos.⁴⁷⁸

La idea del restablecimiento del orden en el arte moderno es patente en un pasaje del “Manifiesto” de 1924 que D'Ors cita⁴⁷⁹, reflejo de la visión totalizadora del fenómeno, que atribuye a todo artista del momento, aun de forma no consciente:

Tras de cincuenta años de anarquía, un anhelo ardiente agita hoy a los artistas del mundo. Con plena conciencia, los mejores, difusamente todos, aspiran a un restablecimiento del orden, y a continuar, ahora austeramente y con una probidad perfecta, aquellas tradiciones más escogidas en que se ha cifrado en cualquier tiempo la esencia misma de la civilización... Tan rico en desengaños como en intentos, hoy el arte aprende a obedecer, sin mengua de las originalidades personales, a aquellas *nuevas leyes*, que son precisamente las *leyes eternas*. Aprende a buscar y a encontrar el secreto de la fuerza en el seno mismo de la norma.

⁴⁷⁶ Recordemos la querencia de D'Ors por la recuperación general del clasicismo y la razón, en oposición al Romanticismo y lo intuitivo. Curiosamente, la vanguardia, que recibe sus elogios, tiene su base en ciertos valores intuitivos del hombre, siendo el Superrealismo la máxima expresión de irracionalismo aplicado al terreno artístico.

⁴⁷⁷ Recogidos en *Mis salones. Itinerario del Arte moderno en España*, Madrid, Aguilar, 1967.

⁴⁷⁸ Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 113.

⁴⁷⁹ Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 109.

Con todo, las posiciones de Ortega y D'Ors respecto al clasicismo pueden ser matizadas, como lo hace Valeriano Bozal. Este estudioso reproduce parte del comentario de Eugenio D'Ors al poema *Enllà* de Maragall, en junio de 1906, en que el crítico catalán cree que el Romanticismo agotado solamente puede ser sustituido por un nuevo clasicismo:

L'acciò civilista en què tenim posats el coll i el cor és essencialment inseparable d'una estética *clàssica*.⁴⁸⁰

Por su parte, Ortega resume sus ideas sobre el clasicismo en el texto “Arte de este mundo y del otro”. Valeriano Bozal contrapone ambos textos para concluir que el clasicismo es el punto de encuentro de los pensamientos de Ortega y D'Ors⁴⁸¹:

Nos encontramos aquí con dos concepciones del mediterraneísmo que, a pesar de sus diferencias, permiten marcar distancias respecto de lo nórdico y abrir una vía de reflexión que, quizá a pesar suyo, va más allá del ámbito, limitado, de lo catalán y lo español. La consideración del clasicismo en términos estéticos y no sólo poéticos permite hablar de una constante del arte contemporáneo. Poéticamente, estilísticamente, es norma y modelo, conjunto de pautas que conforman una figura lingüística apreciada por el orden y la claridad, la precisión y el sosiego. Estéticamente, el clasicismo va más allá de esa figura y se ofrece como aquella perspectiva capaz de representar –y “dominar” semánticamente– las cosas, la realidad. Su perfección, su clausura no es un rasgo formal, en él se aprecia el dominio del mundo, del que no deja nada fuera. Ese es el punto en el que, sin proponérselo y sin que sus escritos lo hubieran hecho evidente a primera vista, las ideas de d'Ors y Ortega encuentran un punto de confluencia, en el que hay confluencia de clasicismo y materialismo, algo que un poeta portugués, Pessoa, vio y expuso con deslumbrante claridad.

Escritores, artistas y críticos: Juan Chabás, Guillermo de Torre, Mauricio Bacarisse, Antonio Espina, Salvador Dalí, Luis Montanyá, Sebastián Gasch, Concepció Casanova, José Díaz Fernández, Ramiro Ledesma Ramos, Antonio García y Bellido

Otros escritores y artistas contribuyen también al debate abierto sobre la función del arte del pasado en general y sobre la vuelta a los modelos clásicos en el arte y la literatura de vanguardia. Remontándonos cinco años atrás, en enero del año 1919 ve la luz en la revista *Cervantes* un texto de Juan Chabás y Martí, “Orientaciones de la post-guerra”, donde el escritor realza la figura del genio en la creación artística y sentencia el arte clásico como escuela puramente de técnica, sin que ello contenga el menor desprecio, sino un intento de reinterpretar las obras del pasado⁴⁸², idea que

⁴⁸⁰ Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 77.

⁴⁸¹ Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁸² Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 189: “No queremos decir que el Arte se haga popular. Es peligrosa esa popularización, muy próxima siempre a convertirse en populachería. El Arte es un producto de inteligencias superiores educadas en un medio de Aristocracia del Talento. El Arte es un producto de Genio. Y el Genio no es nunca popular. Es solitario y majestuoso. Como los dioses.”

expone años después Guillermo de Torre⁴⁸³. Para este poeta y crítico ultraísta, los temas del pasado son perfectamente asumibles desde un punto de vista netamente vanguardista. Entra así en disputa con el futurismo italiano, como el mismo De Torre explica en su artículo “Del tema moderno como «número de fuerza»”, aparecido en la revista sevillana *Mediodía* (nº 8, agosto-septiembre de 1927):

Son, pues, las ruedas del nuevo maquinismo las que mueven nuestra sensibilidad en un sentido original. Ahora bien: en lo que sí debemos disentir de Marinetti y sus alocados congéneres es en creer que esta nueva sensibilidad no debe ser proyectada exclusivamente sobre las máquinas, sobre los objetos recientes, sino sobre los temas eternos, los motivos imperecederos que se transmiten de generación en generación. Conseguiremos así rejuvenecerlos, infundirles una faz inédita, e incorporarlos al friso de sugerentes motivos contemporáneos.

La propia producción literaria de Guillermo de Torre arroja ejemplos de esa vinculación entre tema clásico (precisamente de clasicismo grecolatino) y tratamiento vanguardista, como la prosa “Friso occidental. Apoteosis de los carteles” (*Vltra*, nº 9, 30 de abril de 1921) o el poema “Friso primaveral” (*Vltra*, nº 11, 20 de mayo de 1921)⁴⁸⁴, teñido éste de reminiscencias del bucolismo clásico fusionadas con la modernidad maquinista y el lenguaje ultraísta propio de este poeta.

De hecho, la relación del artista con la tradición anterior puede suponer la piedra de toque mediante la cual será posible juzgar al creador. Y precisamente comentando algunos aspectos de un manifiesto futurista de 1919, Mauricio Bacarisse (1895-1931) acepta la mirada interesada hacia el pasado tradicional como parte integrante de un proceso de adecuación de la obra de un artista a los parámetros exactos dentro de su tiempo y de su estética⁴⁸⁵:

...no es raro que el artista busque apoyo en las tentadoras normas del modelo antiguo. No es extraño que el prurito de personalidad le aleje del espíritu de la escuela y le haga buscar en una época más o menos remota del arte una analogía temperamental o de concepto y asimilársela y pactar con ella, con tal de sobresalir entre sus colegas y condiscípulos contemporáneos. Y esto sin hablar de las personalidades de artificio. En el caso del retorno es donde pueden contrastarse las personalidades legítimas y las personalidades fingidas.

En cuanto a la crítica y reinterpretación del arte clásico del pasado: “Nuestra Edad nueva no puede sentir ya las obras clásicas como representativas de ideales clásicos. Acaso quedan supervivientes únicamente valores técnicos y nada más. Pero hasta esos valores hay que revisarlos. [...]”

“¿Quiere esto ser una anatematización de lo que hay de bello en el Arte pretérito? ¿Acaso puede haber alguien que lo piense? Esto no es una anatematización. Ni una condenación. Esto es, simplemente, un caminar por sobre las tumbas. (¡Invitación sublime del inmenso poeta: del Poeta!)”

“¿Esto es una condenación, una abominación? No.”

“Nadie como nosotros siente el amor de lo primitivo. Pero hacemos una nueva interpretación de ese primitivismo, tendiendo, innovadoramente, a futurizarla.[...]”

“Llegamos a una conclusión: Sólo perdurará lo que por sí solo tenga derecho a perdurar.”

⁴⁸³ Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 215.

⁴⁸⁴ Reproducimos partes significativas de estos textos en el epígrafe “Arte clásico, geografía antigua...” del capítulo referido a la presencia de elementos clásicos en las revistas de vanguardia.

⁴⁸⁵ Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 267, “Afirmaciones futuristas”, en *España*, Madrid, 1 de julio de 1920.

Antonio Espina García reflexiona asimismo sobre la función de lo clásico en el artista contemporáneo. Su artículo “Arte nuevo”⁴⁸⁶ insiste, como otros autores, en resaltar que independientemente de influencias e “ismos”, la obra que sobrepase su tiempo será la de mayor calidad:

Esto del Arte nuevo es viejo. Siempre ha habido Arte nuevo, es decir, por más estéticas avanzadas en relación con las ya consagradas, académicas. Aquéllas acaban fatalmente en éstas.

Parece que la lucha entre jóvenes y viejos es ahora más fuerte y que los vanguardistas destruirán de una vez el academicismo. No. Lo que ocurre es que hoy todo adquiere mayor violencia, por el estado de crisis que en todos los órdenes de la vida atravesamos.

Precisamente tal unanimidad evolutiva es la que nos garantiza que los actuales ensayos literarios y plásticos, no carecen de razón de ser. [...]

La gente, ante el espectáculo de lo nuevo, adopta una de estas dos actitudes:

Negativa, de los que rechazan, sea lo que sea y como sea. Positiva, de los que procuran admitir, tolerar y comprender.

La intransigencia de los primeros es solo comparable a la intransigencia del *modernista* para con lo arcaico. Este también es negativo a su manera.

Ni todo lo pasado es malo (¿qué es esto de lo malo y lo bueno?) ni es bueno todo lo actual. Del pretérito quedará lo que tenga valor de permanencia. De lo actual, lo plenamente logrado.

Literariamente, Antonio Espina resalta la existencia del Ultraísmo como único atisbo vanguardista en España; no obstante, el movimiento no le provoca demasiadas simpatías, llegando a considerar a sus miembros como jóvenes poco talentosos, a excepción de Isaac del Vando-Villar y de Gerardo Diego. La acerba crítica a Huidobro se completa con la valoración general del Ultraísmo español, que destacaría por su “fermento nihilista, subversivo, ácido, aunque de poca fuerza”. Llaman poderosamente la atención tales críticas por el hecho de que el propio Espina está considerado uno de los poetas ultraístas canónicos⁴⁸⁷. Aparte de sus colaboraciones regulares en revistas asociadas al Ultraísmo, es uno de los pocos poetas de este ámbito que logra ver sus poemas editados en libro durante estos años (en su caso, por partida doble: *Umbrales* en 1918 y *Signario* en 1923), además de novelas, artículos, ensayos y libros de prosa literaria.

Otro ultraísta como Adriano del Valle defiende igualmente cierto espíritu clásico en la nueva producción de vanguardia. Su artículo “La nueva lírica y la revista *Cervantes*” (*Grecia*, nº 12, 1 de abril de 1919) es clara muestra de ello por el tipo de imágenes y metáforas empleadas; así, presenta a Rafael Cansinos Assens, a quien considera el padre espiritual del Ultraísmo, “esforzado en sustentar sobre sus hombros, como fabuloso Atlante, el orbe de la nueva lírica”. El incipiente movimiento vanguardista requiere unas fuerzas internas que Adriano del Valle no duda en identificar con el espíritu griego clásico

⁴⁸⁶ Publicado en *España*, Madrid, 16 de octubre de 1920. Cf. Jaime Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, pp. 197-198.

⁴⁸⁷ Véase, por ejemplo, la antología citada de Francisco Fuentes Florido, *Poesía y poética del Ultraísmo*, pp. 148-161.

...porque una escuela aún inmadura [sic] [...] requiere corazones de coribantes, exaltaciones dionisiacas en las pleitesías de los peripatéticos, vastos alientos herácleos y fuertes impulsos triptolémicos.

“Lo clásico”, por otro lado, no es considerado sustancia muerta y obsoleta, sino que mantiene un sentido de continuidad con los movimientos artísticos anteriores, especialmente una vez pasado el momento de mayor euforia vanguardista: desde los primeros años del siglo XX hasta mediados de los años 20, es decir, aproximadamente hasta el momento de floración de las revistas puente entre las primeras publicaciones vanguardistas y las propiamente “revistas del 27”. En una de éstas últimas se intenta recoger el hilo de aquellas primeras publicaciones de vanguardia y la labor editorial de las revistas que darán a conocer a los principales poetas de lo que será el grupo del 27 (recuérdese que fue llamado también “generación de las revistas”). El número primero (junio de 1926) de la sevillana *Mediodía*, antes citada, publica una declaración de intenciones, habitual en las revistas poéticas, en la que se recalca la intención “clásica” de las revistas anteriores, que se supone que ellos también adoptan como herederos de los intentos de aquellas; pero tal vez dicha intención “clásica” no habría que entenderla como revitalizadora de una tradición anterior, posibilidad que tampoco descartamos, si no como consecución de unos fines –la renovación vanguardista– que han sido aceptados por el mundo literario, pues

...fue Grecia con Cervantes, Ultra, Tablero [sic] y los efímeros números de *Perseo* y *Reflector* la manifestación difícil de una nueva conciencia artística, tendencia novísima, aunque clásica, dentro de su arbitrariedad desconcertadora. –Clásica en el sentido justo que a la noble palabra da el primer lírico español de nuestros días: “clásico” es, únicamente, “vivo”.

En las páginas de *Mediodía*, sin embargo, encontraremos gran cantidad de material inspirado en el mundo antiguo.

La tradición se llega a reconocer como algo benigno. Gerardo Diego (1896-1987) es consciente del peligro de la novedad por la novedad, de lo cual se guarda muy bien en su tarea como poeta. Bien sabido es que, junto a poemas creacionistas, de un vanguardismo devastador (abolición de nexos gráficos y racionales, falta de puntuación, etc.) publica libros tradicionalistas, cercanos al neopopularismo. El Diego creacionista elimina la estrofa, que se encarga de rehabilitar el Diego tradicionalista. Esta práctica poética tiene su correspondiente exposición teórica en un interesante artículo titulado “La vuelta a la estrofa”, que publicó en su primer número (diciembre de 1927) la revista *Carmen*, inspirada y dirigida por el propio poeta. La defensa de la estrofa se circunscribe al ámbito de la historia literaria, la cual se ha servido, desde Homero, de la estrofa: “En griego o en español, es lo mismo. Noria del horizonte o anillo de Saturno.” Desde el medievo –nótese la quasi-cita al *Libro de Alexandre*– hasta el presente la estrofa ha acompañado a los poetas españoles, pues “no es asunto de poética, sino de retórica, de arte de bien decir midiendo a sílabas contadas.” En la época de vanguardia no es posible rechazar tampoco la tradición en que se encuentra circunscrito el escritor, si bien sería deseable evitar la servidumbre respecto a un modelo único. El problema que plantea Diego es que

...hoy nos falta toda fe en la eficacia de la retórica y de la métrica por sí mismas, nuestro escrúpulo de personalidad ha aumentado, y ya no toleramos la dependencia directa de un solo maestro. O ninguno o toda la tradición. O mejor dicho, todos y nadie a la vez, paradoja ciertísima.

Durante esta tercera década del siglo XX, los manifiestos de vanguardia españoles se enriquecen con el llamado “Manifiesto Antiartístico Catalán”, conocido también como “Manifiesto Amarillo” o “Manifest Groc” –por el color del papel en que se imprimió y distribuyó– firmado por Dalí, Montanyá y Gasch (marzo de 1928). De acuerdo con el espíritu de los tiempos, los firmantes del manifiesto expresan su acuerdo con el hombre deportivo propio del siglo XX, ya cantado por los futuristas italianos. En el manifiesto catalán, regido por la crítica al arte establecido, el deportista contemporáneo se encuentra más cercano al espíritu de la Grecia clásica que los intelectuales del momento; las filiaciones con la Antigüedad no se quedan en la mera apariencia, sino que remarcan el carácter continuista de los ideales griegos a través de la matemática, que ha permitido el desarrollo de la técnica necesaria para el vuelo, por ejemplo⁴⁸⁸:

AFIRMEM que els sportmen estan més aprop de l'esperit de Grecia que els nostres intel·lectuals. [...]
PER NOSALTRES Grècia es continua en l'acabat numéric d'un motor d'avió, en el teixit antiartístic d'anònima manufactura anglesa destinat al golf, en el nu en el music-hall americà.

Con todo, la crítica al servilismo imitativo respecto al pasado está presente:

DENUNCIEM els joves que pretenen repetir l'antiga pintura
DENUNCIEM els joves que pretenen imitar l'antiga literatura

La publicidad, manifestación básicamente moderna en cuanto a su concepción artística se refiere, contiene en sí las mismas pautas matemáticas heredadas del arte griego. Los tres firmantes del “Manifiesto amarillo” publican un mes después el texto titulado “L’anunci comercial publicitat propaganda”, en el cual se explica cómo las leyes de la composición y la economía presentes en un cartel publicitario (“sobriedad tipográfica”, “proporciones” y “relaciones numéricas”) refieren directamente a la Grecia clásica, siempre que ese cartel sea “antiartístico”, es decir, que huya de lo recargado y pretendidamente decorativo⁴⁸⁹:

L’anunci comercial ens produeix una emoció d'ordre infinitament superior a la que ens procuren els quilòmetres de pintura qualitativa que infesen els nostres salons. L’anunci comercial està regit per les lleis de COMPOSICIÓ i d'ECONOMIA que han governat les produccions de les èpoques més florents. Repetimho: l’anunci comercial està més a la vora de la Grècia antiga que la sàvia indumentària arqueològica que tapa la carnassa de les ballarines pseudo-clàssiques.

⁴⁸⁸ Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, pp. 158-161, “Manifest antiartistic català”, marzo de 1928. Apareció reproducido en *Taula de Lletres Valencianes* y en *Gallo*.

⁴⁸⁹ Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 164: “L’anunci comercial publicitat propaganda”, en *L'Amic de les Arts*, Sitges, abril de 1928.

Parlem, és clar, de l'anunci estrictament comercial, anti-artístic, americà de preferència. L'anunci presidit per la sobrietat tipogràfica més absoluta i totalment verge d'inútil ornamentació, que ens emociona per la sola alegria de les proporcions, per la sola persuasió de les relacions numèriques, per la sola i exacta distribució que la fotografia sàviament disposada i exactament repartida.

A continuación aducen ejemplos de esos anuncios antiartísticos.

Uno de los firmantes del “Manifiesto amarillo”, Sebastiá Gasch (1897-1980), también en 1928 había publicado en *La Gaceta Literaria* de Madrid un artículo titulado “Naturaleza y arte”⁴⁹⁰, donde, remontándose a Platón y Aristóteles, recuerda la función primordial del arte como aspirante a una belleza totalizadora, ya que “el arte, sin embargo, no debe preocuparse únicamente de la sola fruición visual, y ha de tender necesariamente a la producción de una fruición de Belleza más total”. Y como ejemplo de lo que Gasch llama “deformación plástica”, (habla también de la “deformación expresiva”) cita “los falsos clasicismos, en el fondo verdaderos academicismos”, como “los delitos del lamentable Neoclasicismo francés, hijo del cubismo, y de la Nueva Objetividad alemana, que tantas obras frías han engendrado”. Esta “frialidad” está estrechamente ligada precisamente al impulso clasicista –en un sentido amplio, como respuesta al Expresionismo y al Abstraccionismo de la época– de esta “Nueva Objetividad”, que se desarrolla durante la República de Weimar alemana, con figuras tan destacadas como Bertolt Brecht, Otto Dix, George Grosz o László Moholy-Nagy. En un importante artículo publicado un año después bajo el significativo título “Comprensión del arte moderno”⁴⁹¹, Gasch comenta el retorno de una corriente italianista, despertada por el movimiento creado por el crítico polaco afincado en París Waldemar George (nacido Waldemar Jerzy Jarocinski, 1893-1970) “...en uno de los últimos números de *Cahiers de Belgique*. Y lo titula *Retorno a Italia*.” Pero Gasch es consciente de la fuerza de este movimiento italianista de raigambre clasicista, distinta a la del Cubismo, pero también distante de la superficialidad

...de aquel italianismo ilustrativo y anecdótico –de aspecto– que conoció cierta boga en Cataluña, impulsado vigorosamente por la vehemencia del pintor Aragay y con la adhesión del dibujante Obiols. No se trata tampoco de aquel italianismo más inteligente, nacido de la semilla fundamentalmente clásica que sembrara el cubismo; movimiento estrictamente formal, que fue definido claramente por Severini, en un libro famoso de título significativo: *Du cubisme au classicisme*. Ni se trata de aquella rama del árido neoclasicismo susodicho, la cual –queriéndolo vivificar– instauró una estética que se reclamaba mitad de Rousseau y mitad de la tarjeta postal y que engendró una serie de obras en las que aparecían insistentemente los temas pintorescos de un italianismo de guardarropía.

Se ha evolucionado mucho desde entonces. El arte se ha complicado terriblemente. [...] A la época actual ya no le dicen nada aquellos inofensivos italianismos, de una lógica simple uno, de un popularismo fácil el otro.

⁴⁹⁰ Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, pp. 232-234.

⁴⁹¹ En *La Gaceta Literaria* de Madrid, septiembre de 1929. Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, pp. 252-253.

Con todo, el italianismo de Waldemar George es más complejo, iniciándose con Giorgio De Chirico y sus “hijos espirituales”, Alberto Savinio (pseudónimo de Andrea De Chirico, hermano de Giorgio), el francés Christian Telitcheff y Bermann. Gasch acepta como válido, dentro de la renovación general que supone la vanguardia, el retorno a esta figuración clasicista integradora del mundo clásico, en tanto que

...esos pintores están ardientemente solicitados por los ambientes italianizantes. Asuntos que piden sus elementos a la Antigüedad y al renacimiento. Templos y gladiadores, estatuas mutiladas, mármoles de academia, columnas rotas, yesos de museo. Estos elementos, desprestigiados por varias generaciones de impotentes, elementos de abrumadora banalidad – de una banalidad tan banal que llega a ser genial– adquieren en las telas de estos pintores, siempre según Waldemar George, un sentido inédito y agudo aire de misterio, están impregnados de un lirismo “puramente metafísico” y se agitan en una atmósfera obsesionante.

Un mes después de la aparición de este artículo, Gasch retoma la cuestión en la misma publicación con el texto “Superrealismo”⁴⁹², criticando este nuevo neoclasicismo vacío según el análisis de Waldemar George, quien

...ha tratado este tema en una revista belga con su clarividencia acostumbrada. El crítico franco-polaco estudia el proceso de las varias tendencias que se inician por el impulso de un creador de talento, y que se convierten muy pronto en un lamentable “poncif” por obra y gracia de seguidores indotados. El cubismo vulgarizado por los decoradores y los arquitectos mueblistas. El neoclasicismo convertido en el formalismo más vacío. El neorromanticismo, iniciado victoriosamente por Ronault y Soutine, y liquidado por los partidarios de la vuelta al drama y a la vida.

La polémica sobre el italianismo continúa el año siguiente, 1930. Gasch ataca de nuevo desde las páginas de *La Gaceta Literaria* la vuelta a este italianismo clásico, bandera de “los paladines de la inteligencia”⁴⁹³, a quienes replica en estos términos:

Pero los paladines de la intuición no permanecemos inactivos. Y lanzamos también pública y estentóreamente las campanas al vuelo. Porque estamos también de enhorabuena. Porque ha llegado también nuestra hora. Porque detrás de los italianos..., ya vuelven los bárbaros, madre, ya vuelven los bárbaros. Ya vuelven los más auténticos herederos de los tallistas salvajes de África y Oceanía, ya vuelven los asesinos de la morfología clásica y del racionalismo plástico de Occidente, los verdugos de la claridad latina, ya vuelven los más legítimos causantes de aquella decadencia de Occidente que –¡oh, paradoja!– Waldemar George cantaba simultáneamente al retorno a Italia.

⁴⁹² En *La Gaceta Literaria*, Madrid, nº 67, 1 de octubre de 1929. Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 305.

⁴⁹³ Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 312. El artículo “Ya vuelven los bárbaros, madre...” (*La Gaceta Literaria*, nº 80, 15 de mayo de 1930) es una respuesta al titulado “Italia vuelve” de Eugenio D’Ors (*La Gaceta Literaria*, nº 79, 1 de mayo de 1930). Gasch afirma en su artículo que “se inicia, en efecto, un retorno a Italia. La asepsia y la esterilización, la impasibilidad expresiva y la abstracción plástica de las telas de los pintores Telitcheff y Bermann, Berard y Savinio, hijos espirituales de Chirico, descubiertos por Waldemar George al grito de *La pittura è cosa mentale*, de Leonardo, anuncian claramente ese retorno.”

En cualquier caso, Gasch concibe una idea del artista por encima de los volubles movimientos artísticos, “ismos” diversos y modas pasajeras. El artista se define en la posteridad, en tanto que termina por integrar el gran censo de la Historia del Arte, pues

...reconocemos asimismo que por encima de todos los ismos que hoy se inventan, mañana se imponen y pasado mañana se derriban, por encima de los ismos que no conquistan sino a los mediocres esclavos de la moda, víctimas de todas las innovaciones, por encima de todo esto, permanecen y permanecerán siempre las fuertes personalidades. Citemos una vez más los eternos ejemplos: Picasso, cubista *avant la lettre*; Miró, superrealista *avant la lettre*. Los únicos que se salvan. Los únicos que se salvarán.⁴⁹⁴

El Superrealismo, muy presente en la crítica de estos años, preocupa también a Concepció Casanova, quien encuentra en la Grecia clásica ciertos precedentes de este movimiento, articulado en dos movimientos, estructuración y desintegración, que él contempla de modo algo delirante como el dualismo clásico del Bien y el Mal, representados por Platón y Aristóteles.⁴⁹⁵

José Díaz Fernández (1898-1941), conocido por su ensayo *El nuevo romanticismo* (1930), añade su punto de vista sobre la presencia del mundo clásico en la moderna literatura de vanguardia. Su texto “Poder profético del arte” (aparecido en la revista madrileña *Nueva España*, 11 de diciembre de 1930), si bien centrado en otros asuntos distintos a la tradición en el arte, expresa de manera curiosa la posibilidad de observación de la experiencia clásica, pues

...hasta ahora, lo más sensato para la inteligencia fue tomar una perspectiva de pasado, es decir, recorrer las zonas pretéritas y abarcarlas en su visión totalizadora, a fin de someter el presente y el porvenir a un sistema de deducciones, experimentos y conclusiones. Pero esta prudente actitud se interpreta a veces con manifiesta falsedad. Abundan las gentes tan habituadas a enfrentarse con el pasado que a fuerza de mirarlo andan como el cangrejo: hacia atrás. Y lo peor es que aseguran marchar hacia adelante, inevitable presunción de todo reaccionario, de todo hombre adscrito a lo arcaico. Acaso el hombre verdadero deba mirar al pasado por pura precaución: como el automovilista observa el camino que queda atrás por el espejito del parabrisas.⁴⁹⁶

No obstante, finalmente se matiza la influencia que el pasado debe tener en el artista contemporáneo, pues

...si se considera discutible que el arte sea el eco más puro de la sociedad en la cual nace –tal es mi idea–, parece aclarado, en cambio, su carácter profético, su poder de insinuación de los movimientos vitales. Aquí ya tendríamos que utilizar el espejito del parabrisas para ver a Grecia o al Renacimiento, sin entregarnos en absoluto a la filiación escrupulosa de estos momentos culminantes de la tradición artística.⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 255.

⁴⁹⁵ Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 309: “Notes”, en *Hélix*, nº 10, Barcelona, 22 de marzo de 1930.

⁴⁹⁶ Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 432.

⁴⁹⁷ Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, pp. 432-433.

Precisamente en Italia es donde se constata la “filiación escrupulosa” al pasado clásico, aunque de un modo casi caricaturesco, distinto en el fondo a lo que Díaz Fernández entiende por intención clásica –que coincide básicamente con lo expresado por José Moreno Villa en sus artículos, como veremos más adelante–:

La época del deporte y de la máquina, del invento y del juego es también la época de la inteligencia y del orden. Cuidado con la palabra orden. No del orden en el sentido restrictivo de ese sarampión fascista que imita a la Roma cesárea como el mico imita al hombre. Se trata del orden en el concepto clásico de armonía, claridad y rigor.⁴⁹⁸

No obstante, la arquitectura fascista italiana no llega a “copiar” al pie de la letra la arquitectura romana imperial, sino precisamente sus valores ideales: justamente la armonía, claridad y vigor que Díaz Fernández invoca.

Por otro lado, existe un acercamiento a la relación entre el clasicismo y la vanguardia consistente en destacar los valores premonitorios del arte clásico o, en otras palabras, el vanguardismo *avant la lettre*. Sin duda el caso más espectacular en España es el configurado por Salvador Dalí a través de los ensayos de Alberto Savinio, quien hace derivar de Heráclito el concepto de ironía tal como, según Dalí, lo entienden los surrealistas. Dalí insiste repetidamente en la cita a Savinio, mediante la cual hace entroncar su pintura con la ironía heraclítica; así sucede en “Els meus quadros del Saló de Tardor” de 1927⁴⁹⁹:

En el meu assaig de nom *Sant Sebastia*, aparegut damunt les pàgines d’aquesta gaseta, jo parlava de la ironia, no en la accepció *anglesa* de la paraula, sinó en un concepte més antic, que –per boca d’Alberto Sabino– feia derivar d’Heràclit. Aquest alt concepte de la ironia equivalia a realitat nua. En aquest sentit, la ironia pot trobar-se present en les meves obres. Mai, però, en el sentit picaresc que m’atribuïa recentment Rafael Benet. [...] ¡Natura! ¿Caldrà reclamar-se d’aquell foll d’Heràclit? Els joves d’avui saben quelcom d’aquesta paraula i saben alegrar-se’n.

De nuevo Dalí cita a Alberto Savinio y su acepción de la ironía basada en Heráclito, en una serie de textos del último número de *L’Amic de les Arts* (nº 31, 31 de marzo de 1929). Y el 22 de marzo del año siguiente pronuncia en el Ateneo barcelonés la conferencia “Salvador Dalí: posición moral del surrealismo”⁵⁰⁰, donde subraya la defensa que el Superrealismo ha promulgado de los nombres del conde de Lautréamont, Trotski, Freud, el marqués de Sade, Heráclito, Uccello, etc.

En el debate sobre la tradición en el arte participan artistas, críticos y escritores de diversas ideologías políticas, como vemos. Así, el que sería inspirador de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (JONS) y dirigente en sus inicios de la Falange Española, el periodista Ramiro Ledesma Ramos (1905-1936) publica el artículo de crítica artística

⁴⁹⁸ Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 434.

⁴⁹⁹ Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, pp. 126-127, 141: “Els meus quadros del Saló de Tardor”, adición al nº 19 de *L’Amic de les Arts*, Sitges, octubre de 1927.

⁵⁰⁰ Anteriormente había aparecido publicada en *Hélix*, Villafranca del Penedés, 22 de febrero de 1930. Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 183.

“Cinema y arte nuevo” en *La Gaceta Literaria* (nº 43, 1 de octubre de 1928)⁵⁰¹. Según Ledesma Ramos, el arte moderno “aspira a crear esencias”, no “se limita a crear formas”. Distingue al menos tres categorías de épocas y momentos geniales en la Historia del Arte:

...así, el arte griego del siglo V es ejemplo de la primera categoría. Policleto y Fidias y hasta Cresilas y Faramón esculpían formas puras, armoniosas, exentas todavía de virtudes. Exentas todavía de intelectualismo. Exentas todavía de emoción. Ejemplo de la segunda categoría puede ser, en la misma Grecia, el periodo subsiguiente. Esculturas con el mirar lleno de inquietudes extrañas. Extrañas, claro es, al arte. También puede servir como ejemplo el arte arquitectural de los egipcios durante las dinastías tebanas. Agilmente advierta cada uno a qué olvido corresponde el hecho de un capitel corintio y la alusión a las pirámides que *todavía* se advierte en las construcciones de Tebas. Es cuestión esencial para un juicio de valor.

La tercera categoría, según Ledesma, es la pintura italiana del Renacimiento, y la cuarta el arte nuevo. El arte de vanguardia reemplaza formas del pasado pero manteniendo su pureza creativa, su fuerza dominadora de los componentes vivos de la obra artística, variables éstos según las épocas:

Los motores, hoy, desplazan a los dioses y cantan su victoria. No sé si el hombre fue más genial creando dioses o creando motores. Es el caso, sin embargo, que de todas formas resulta un prisionero. En general. Porque el tipo de sacerdote es eterno. Ayer, dominaba a las divinidades. Hoy, el sacerdote, minoría directora, domina a los motores. Ayer y hoy, el único privilegiado.

La crítica explora en algunos casos la filiación concreta con el mundo clásico en ciertos artistas de vanguardia, como es el caso de un joven Antonio García y Bellido (1903-1972) en su artículo “La exposición del botánico. Los nuevos pintores españoles”⁵⁰², donde señala el parentesco de la escultura en piedra de Pablo Gargallo con la escultura griega:

Entre los escultores se presenta Manuel Hugué (Manolo por antonomasia entre los Manolos, como Gómez de la Serna entre todos los Ramones) con dos barros y dos bronce de figuras humanas regordetas y achaparradas, y Gargallo –para la cual hay que buscar una nueva definición de escultura– con dos obras de las más modernas de cuantas ha hecho, pero de técnica tan de vanguardia como todas ellas. Sin embargo, cuando deja sus hierros y trabaja la piedra, se acerca a Maillot y Manolo, buscando un neohelenicismo y una valoración de masas, lo contrario que lo que hace con el hierro, que valora vanos.

Unos años después, en el momento de mayor serenidad vanguardista, nace la revista *Literatura* (1934), en la que se publica un importante texto a favor de la recuperación de los clásicos grecolatinos y de toda la tradición antigua. El ensayo aporta ideas fundamentales, como son la enseñanza de la lengua griega y la ubicuidad de la herencia clásica, herencia que es en realidad un punto de reposo y seguridad en un momento de máxima

⁵⁰¹ Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, pp. 242-244.

⁵⁰² En *La Gaceta Literaria*, Madrid, nº 55, 1 de abril de 1929. Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 374.

inestabilidad, cuando los “ismos” empiezan a decaer y se replantean los puntos fundamentales de la vanguardia. Por fortuna, en estos años ya ha florecido tal cantidad de artistas que poco importarán ya las escuelas, cuando el genio particular de cada uno de los poetas, pintores, dramaturgos, etc., dará al arte una respuesta particular e indudablemente acertada en cada caso. Pues bien, “Sobre la cultura clásica”, artículo firmado por el intuitivo Ángel Sánchez Rivero (1888-1930), intenta aclarar algunas de las posiciones adoptadas, recomendando esta vuelta a los clásicos que él considera tan necesaria para una cultura asentada en esa tradición. Es muy notable el ataque a la tecnología moderna, entronizada unos años antes por ciertos movimientos:

¡Qué historia tan azarosa la del mundo antiguo! Nuestra civilización proviene de él. Toda nuestra contextura mental la debemos a Grecia. El cañamazo ha sido fijado por Roma. Esta tradición que representa para nosotros la estructura fundamental de nuestro espíritu ha corrido sin embargo riesgo tremendo. La historia griega ha sido un desastre: sin el respeto que la cultura atheniense [*sic*] consiguió inspirar a Alejandro, la cultura griega hubiera perecido en el mundo. Después ocurrió lo mismo con Roma. La cultura griega se ha salvado por su extraño encanto. No se conoce otro caso en que la cultura sobreviva a los fracasos históricos del pueblo que la ha producido. Es preciso creer que la cultura griega constituye un caso de milagro espiritual.

Es ineludible el contacto constante con la cultura griega. Es nuestra genealogía, es lo mejor de nosotros mismos, lo que somos aparte de lo biológico y acaso de lo religioso. Lo humano cuando a esta palabra se quiere dar un sentido espiritual. [...]

Desde los Griegos hay la posibilidad de una historia universal. Nuestra cacareada técnica, las comunicaciones modernas que unen a todos los pueblos no son sino la manifestación material de este lenguaje común encontrado por los Griegos. Si los ferrocarriles salen de las fronteras es porque los libros la salvaron. Y los libros la salvaron porque estaban escritos en griego. En el griego eterno, el griego del pensamiento preciso, de la expresión neta y eficaz sea cualquiera el vocabulario. Cuando escribimos un pensamiento exacto, una frase justa en términos adecuados escribimos en griego. [...] Y nuestra civilización moderna no ha consistido sino en llevar a las cosas de la naturaleza el módulo mental que establecieron los griegos. El conocimiento del griego es indispensable para llegar a tener una conciencia profunda de nuestro espíritu.

En la desorientación actual uno de los caminos para que los espíritus se pongan de nuevo en forma es la vuelta a los clásicos. Lo necesitamos como contrapeso a la inseguridad que nos perturba, como disciplina para volver a considerar las cosas con serenidad a la vez clarividente y humana. Lo actual se hace cada vez más movedizo. Nuestra cultura amenaza convertirse en una fuga de novedades sin sustancia. Los clásicos pueden concedernos un punto de reposo en la búsqueda inquieta de las soluciones urgentes, y al mismo tiempo educarnos en los métodos intelectuales que podrán encontrarlos. La crisis de los valores que recibimos de generaciones inmediatas nos obliga a refugiarnos en los valores que experiencias seculares han encontrado siempre significativos. Si fuese hacedero debería suspenderse por un cuarto de siglo el trabajo intelectual de tanteo que hoy agota nuestras impacencias y consagrar todo el tiempo a meditar en silencio el legado de la cultura clásica.

Es desde luego una vergüenza el abandono en que el cultivo de lo clásico ha caído entre nosotros. Hemos perdido el contacto directo con los valores intelectuales que han dado su fundamento a la cultura europea. Si el latín continúa manteniéndose sólo en los medios eclesiásticos bien puede afirmarse que ha perdido toda actuación en la vida intelectual corriente. Y

del griego apenas si por pudor se conserva un recuerdo en el cuadro de nuestras facultades literarias, meramente por acallar un remordimiento de conciencia, sin posibilidad de arraigo por lo fugitivo y lo retardado de su enseñanza.

La fascinación por Roma viene aparejada con la provocada por Grecia en las páginas de la misma revista *Literatura*. Roma, base de nuestra cultura latina, es sentida como un cimiento de necesario conocimiento para hallar el camino de salida por la reciente desorientación que sufre el hombre, más concretamente el artista. Especialmente grave es el desconcierto en esa época de vanguardia en que las primeras manifestaciones deben dejar paso a productos artísticos de calidad que no se vean circunscritos tajantemente a un “ismo”. Por ello, para Rafael de Urbano (1870-1924), autor del artículo “La conquista de la cultura” (*Literatura*, nº 4, julio-agosto de 1934) –dedicado a Eugenio D’Ors–, el conocimiento de la historia europea es de la máxima urgencia, y por supuesto partiendo de la historia antigua, fuente de la Europa del siglo XX, desde el Egipto faraónico hasta el cristianismo de los primeros años del siglo I:

Túnez, Alejandría, Jerusalén, Damasco, Rodas, Constantinopla, Atenas, Olimpia, Siracusa, Palermo, Roma... Periplo en la Historia. Navegando de capítulos en capítulos se hace actualidad toda la tragedia del Nilo mecida por sus barqueros; vemos surgir los mármoles sembrados en los jardines que circundan el caserío alineado a orillas del Bósforo; desfilan las mujeres-columnas en el templo de las cariátides, y la geometría lírica del Partenón; nos conmueve Proserpina sentada junto al pozo del tiempo en Eleusis; canta cristalina sonata la famosa fuente Castalia en el marco supersticioso donde se celebran las fiestas de Apolo; el patriciado romano lo vemos mecerse gustoso, entre la vida y la muerte, en ese columpio de Pompeya, siempre bajo las fauces del Vesubio; nos va llorando el alma en la atmósfera de una Jerusalén que arrastra las últimas predicaciones simbólicas de Jesucristo; ¡y ahí está Roma!... La bestia terrible, espantable y prodigiosamente fuerte, que [...] sería el cuarto imperio dominador de la tierra, y todo lo devoraría y hollaría con sus pies. [...]

Unidad. Concierto. Armonía se llama el camino por donde el canto, la música, los órganos, la pompa de las santas ceremonias, lleva a las almas por encima de los hombres y de la tierra, hacia la fe. Concierto. Unidad. ¡Roma!

Hemos realizado la circunnavegación alrededor de nuestra Cultura. Por la Historia. La Historia es el único vapor que puede darnos la conquista de la Cultura. Es decir, la Historia es el único cuerpo que, por la acción del calor intelectual, se cambia en el fluido aeriforme que se llama Cultura. ¿Que el hombre de pronto se encontró superior a la Historia? ¿Que el hombre de pronto centró en el presente toda su inteligencia? El hombre hizo un fin en el camino. *Si me dieran a escoger entre la verdad y el camino de la verdad, me quedaría con el camino*, postulaba Lessing. Y el hombre no quiso aprender Historia. Desde entonces la humanidad anda de acá para allá, de una inquietud a un no saber qué quiere, buscando algo..., buscándose a sí mismo [*sic*]...

En la misma revista, y ahondando en las ideas de recuperación de la cultura clásica antigua como fundamento de la civilización moderna, el novelista Benjamín Jarnés, prolífico colaborador, por otra parte, en las publicaciones vanguardistas, escribe unos “Ejercicios” en donde resalta la cualidad “popular” del arte griego, levantado para el pueblo por manos de artistas excelsos, no aficionados. Éstos forman una multitud que para

Jarnés inunda la producción artística de su tiempo, ahogando al verdadero creador, ya que

...el arte popular ha fenecido en manos del artista plebeyo, o del aficionado. Alguna vez hemos recordado que el arte clásico, toda la Grecia inmortal sobre la que descansa nuestra cultura, fue escrito –o pintado, o esculpido– para el pueblo. Las grandes tragedias de Esquilo, de Sófocles, de Eurípides, fueron premiadas en concursos populares, creados para el pueblo.

2.2.- El ataque al clasicismo: negación de la tradición clásica y crítica de la vuelta al orden

Suele considerarse en el ámbito mundano e incluso en los medios académicos que las vanguardias históricas se caracterizan por romper con la tradición. Se toman como sólidos principios de las vanguardias históricas el intento de crear a partir de la nada y la asunción de que todo lo anterior no será necesario, vital ni decisivo para el futuro. Sin embargo, tales consideraciones solamente son válidas en sentido estricto para el futurismo italiano⁵⁰³. Los documentos de la época no avalan ciertamente tales afirmaciones en el modo absoluto con que se presentan: por un lado, las propias palabras de muchos de los autores, y por otro las creaciones que se sustentan en el pasado, sea en la remota herencia clásica grecolatina, sea, en España, en nuestro Siglo de Oro. Si el arte del siglo XX se caracteriza por la controversia que genera, el tema de la pervivencia de la tradición anterior, y con ella del clasicismo grecolatino, será jugosamente debatido por críticos, artistas y entendidos en la materia. Y si existe un nutrido grupo de defensores, o al menos de cronistas, de una vuelta a un cierto clasicismo de raíz grecolatina en última instancia, no hemos de ocultar el segmento de la crítica que desprecia ese neoclasicismo y lo ataca considerándolo reaccionario y antivanguardista. No obstante, las voces que se alzan en este sentido son ciertamente menores que las que lo hacen a favor de la revitalización del clasicismo. En el vasto ámbito de las revistas, muestra de la herencia clásica es simplemente la nómina de algunos de sus títulos: *Prometeo*, *Centauro*, *Hermes*, *Grecia* o *Perseo*, en cuanto al mundo antiguo. *Cervantes* o *Los Quijotes*, como ya vimos, demuestran el fuerte tirón de la tradición hispánica, férreamente asentada en los autores vanguardistas, generalmente. Junto a esta deuda cervantina se sitúa otra para con *La Celestina*. Recuérdese que varios miembros de la llamada generación del 27 fueron profesores universitarios de literatura, que, además, publicaron textos fundamentales como los trabajos de Dámaso Alonso sobre Góngora o su *Poesía española*; y a Pedro Salinas le debemos su clarividente ensayo sobre Jorge Manrique.

Por otro lado, sin duda, existen las voces que se alzan contra la tradición. Parece que el deseo más urgente es el de acabar con el arte inmediatamente anterior (en España sucede con el Novecentismo, duramente atacado en la revista *Grecia*), lo cual no daña aparentemente a tradiciones anteriores. La figura del primer vanguardista español, Ramón Gómez de la Serna, es crítica, en teoría, hacia la tradición anterior; al

⁵⁰³ Cf. Xesús González Gómez, *op. cit.*, pp. 15-16.

menos tal idea se desprende del texto titulado “Sur del renacimiento escultórico español” (1910)⁵⁰⁴, en que intenta una aproximación a la escultura del momento en España. Para su análisis realiza una inmersión en los orígenes históricos de la escultura en suelo español, centrándose en la Dama de Elche, que

...es nuestra obra ibérica por excelencia. En ella hay un gesto de esfinge, una esfinge menos religiosa que todas las esfinges, una esfinge en un pueblo de esfinges y por eso trascendental solo [*sic*] en cuanto a la hermandad con las otras, no como las esfinges religiosas por su superioridad sobre las muchedumbres. [...] De ella ha dicho Reinach que “no es una griega sino una Carmen contemporánea de Temístocles”.

La Dama de Elche no es la idealización que creó un tipo refinado en las esculturas clásicas. En ella el escultor afinó más que refinó. Es más humana y más sobria en la estilización.

Pero hablar del pasado no supone para Ramón una aceptación de esos patrones de creación. Y para que nadie dudase de su vanguardismo, poco después escribe agriamente estas líneas:

Todo esto no contradice mi repugnancia del pasado porque la antigüedad escultórica no es antigüedad, no es una lengua muerta, sino que es ingenuidad. Una cosa actual que debe ser la nota culminante de la escultura.

Pero este insigne vanguardista recurre a esquemas bastante clásicos en otro texto que también versa sobre arte, como es “Los maestros. Mariano Benlliure”, publicado en el primer número (noviembre de 1908) de *Prometeo*⁵⁰⁵. En este comentario sobre el escultor y pintor valenciano desfilan diversos seres de la Antigüedad, comparados a Benlliure por sus diversas cualidades (Fidias, por su profesión; Júpiter, por sus conquistas amorosas, es equiparado al Benlliure conquistador de diversas cumbres artísticas y formales):

No hace mucho, en su estudio, nos sorprendió. Conserva una sencillez única; habla siempre a la altura de su auditor, abandonando la *silla gestatoria* de su reputación. Parece que desea, al esconderse, que se juzgue su obra –como los frisos del Partenón– sin saber de quién sea.

Para él, la vida es una exaltación perpetua. Figuraos a Fidias joven, en un país pagano, adorador de Ceres, admirador de la vida y dado a ella. Benlliure como Júpiter Olímpico, ha tenido el poder de raptar a Venus y hacerla suya sobre un bloque de mármol.

Él ha poseído también a Danae [*sic*] sin necesitar convertirse en lluvia de oro como ese mismo Júpiter a quien aventaja, o cualquier rastacueril filisteo.

De todos modos, en Ramón prevalecerá a lo largo de su producción el afán anticlasicista, a pesar de que en ocasiones podamos encontrar en su obra alguna que otra referencia al mundo antiguo.

Si para ser novedoso hay que ponerse el sombrero del abuelo, la tradición es inexcusable, y así lo manifiestan varios escritores en diversos artículos, cuentos y poemas publicados en revistas de vanguardia. Pero el hecho de rechazar la tradición anterior obedece principalmente a un deseo

⁵⁰⁴ Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas...*, pp. 1105-1118.

⁵⁰⁵ Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas...*, pp. 255-257.

urgente de renovación, ya que es mayoritariamente en los manifiestos más tempranos donde se afirma que la revolución artística se realizará a partir de sí misma, sin contar en ningún caso con los precedentes literarios, históricos o culturales en general del pasado recibido. Bellas palabras pronunciadas cuando aún no hay verdadera producción poética, la cual dejará en vacuas afirmaciones los primeros gritos de ruptura.

Así, el Borges ultraísta de 1921, que ahora se recuerda casi como una anécdota, barría con la tradición grecolatina, tachándola de “cachivaches ornamentales”⁵⁰⁶. En 1970 Borges afirmaba sentir una “remota relación” con la obra de su juventud vanguardista. A estas alturas ya era evidente su pasión hacia los clásicos, presentes directa o indirectamente en multitud de poemas⁵⁰⁷. La culminación de este “proceso” llega en 1980, cuando un octogenario Borges responde a la cuestión de quién es a su juicio el escritor más grande, su favorito: “Bueno, hay un joven Virgilio que promete mucho”, responde el genio⁵⁰⁸. El autor argentino, en efecto, se contaba en un primer momento entre los jóvenes poetas y prosistas de la reciente vanguardia hispánica; en sus viajes de juventud a Europa vivió algún tiempo en España, alojándose en la Puerta del Sol de Madrid, como muy oportunamente señala hoy una placa en el lugar. Este joven amante de la literatura colabora en revistas literarias tanto con sus primeros poemas como con ensayos y proclamas, en las cuales arremete contra la tradición clásica grecolatina: desde el ataque al uso mecánico y vulgar de la transposición mitológica a cualquier ámbito de la descripción poética de la realidad, hasta la crítica al caduco empleo de lastres gongoristas en los poemas de principios de siglo. El 31 de enero de 1920, la revista *Grecia* (nº 39) publicaba del escritor argentino el artículo “Al margen de la moderna estética”⁵⁰⁹, en el que se insta a la creación propia, sin acoplarse a tradiciones anteriores, y muy en especial ignorando la retórica, la mitología y la simbología de toda la poesía anterior. Borges critica en este texto la utilización mecánica e ineficaz de la mitología, atacando precisamente uno de los temas mitológicos favoritos de los artistas que publican en revistas, y de los escritores del 27 en general: el nacimiento de Afrodita. Multitud de poemas tratan este tema, así como alguna ilustración –precisamente de la hermana de Borges, Norah, como ya vimos (fig. 302)– en la que la diosa se representa sobre una concha:

Entre el mundo externo y nosotros, entre nuestras emociones más íntimas y nuestro propio yo, los fenecidos siglos han elevado espesos bardales. Se nos ha querido imponer la obsesión de un eterno y mustio universo, de ramaje agobiado bajo las grises telarañas y larvas de pretéritos símbolos. Y nosotros queremos descubrir la vida. Queremos ver con nuevos ojos. Por eso

⁵⁰⁶ “Proclama” firmada por Borges, Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuza y Guillermo Juan. Cf. Jorge Luis Borges, *Textos recuperados 1919-1929*, edición al cuidado de Sara Luisa del Carril, Barcelona, Emecé, 2002, pp. 122-124; Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 107.

⁵⁰⁷ Muy interesante es el estudio de Francisco García Jurado, *Borges autor de la Eneida: poética del laberinto*, Madrid, Biblioteca ELR, 2006. Sobre los procedimientos de cita de los autores clásicos en Borges, véase el artículo de Francisco Javier Gil Lascorz, “Poética de la cita: Virgilio, Juvenal, Tácito y Agustín como texto interior en Borges”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 28, 2, 2008, pp. 33-48.

⁵⁰⁸ *Grandes personajes a fondo. Jorge Luis Borges*, Trasluz S.A., Gran Vía Musical, S.L., Impulso Records, S.L., RTVE, 2004. (DVD con dos entrevistas de 1976 y 1980).

⁵⁰⁹ Cf. Borges, *Textos recuperados...*, pp. 30-31.

olvidamos la fastuosa fantasmagoría mitológica, que en toda hembra lúbrica quiere visualizar una faunesa y ante las formidables selvas del mar, inevitablemente nos sugiere, con lívida sonrisa encubridora, la visión lamentable de Afrodita surgiendo de un Mediterráneo de añil ante un coro de obligados tritones... La miel de la añoranza no nos deleita y quisiéramos ver todas las cosas en una primicial floración.

No son extraños manifiestos conjuntos en los que participa más de un redactor. Es el caso del “Manifiesto del Ultra” de 1921⁵¹⁰, firmado por Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova⁵¹¹, Juan Alomar y Jorge Luis Borges, donde se resalta el principio de crear ante todo, basado en la negación de lo anterior. Por ello, los firmantes del manifiesto indican la necesidad de pedir “a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales”. Tal propósito no parece tan sencillo, ya que, entre otras cosas, para conseguir una visión auroral del mundo

...es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos.

Con este texto, uno de sus más conocidos manifiestos, el movimiento ultraísta critica explícitamente el servilismo hacia la decoración clasicista presente primordialmente en el arte y la literatura modernistas, aparte de otros lastres del momento (el Romanticismo, el Naturalismo...). A pesar de lo dicho, en algunos de los primeros poemas de Borges, como “Himno del mar” (publicado en *Grecia*, nº 37, 31 de diciembre de 1919), el maestro intentará emular a Walt Whitman, a quien, con todo, tampoco podemos achacar los “males” descritos en el manifiesto⁵¹².

Otro manifiesto conjunto en que colabora Borges se publica a finales del mismo año 1921, esta vez en el número 1 (noviembre-diciembre de 1921) de la revista *Prisma* de Buenos Aires. El mismo manifiesto encontrará difusión en España al ser reeditado en *Ultra* (nº 21) el 1 de enero del 1922⁵¹³. Esta “Proclama”, firmada junto a Borges por Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuza y Guillermo Juan, contiene otra nueva crítica al servilismo estético, aguzada por una crítica mordaz a los poetas incapaces que no añaden nada nuevo de interés, sino que se engarzan mecánicamente en una tradición más que trillada:

Los poetas sólo se ocupan de cambiar de sitio los cachivaches ornamentales que los rubenianos heredaron de Góngora –las rosas, los cisnes,

⁵¹⁰ Publicado en la revista *Baleares* (nº 131, 15 de febrero del 1921). Cf. Borges, *Textos recuperados...*, pp. 86-87; Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 105.

⁵¹¹ Pseudónimo del polifacético José Luis Moll (1895-1969). Este hombre será recordado como el actor que interpreta al profesor de canto Matiste en *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles. Actor en cerca de 90 películas, interpretó el papel protagonista en *Don Juan Tenorio* (1922) de Ricardo de Baños. Aparece asimismo en películas de cierto relieve, como *Poderoso caballero...* (1935) de Max Nosseck, *Sangre y arena* (1941) de Rouben Mamoulian, *El cisne negro* (1942) de Henry King, *Siguiendo mi camino* (1944) de Leo McCarey, *El burlador de Castilla* (1948) de Vincent Sherman y en algunos filmes de Billy Wilder como *Cinco tumbas al Cairo* (1943) y *Perdición* (1944).

⁵¹² Cf. Borges, *Textos recuperados...*, pp. 24-26. Borges entiende en este poema que la vida surge del mar, en unos versos que débilmente recuerdan al escenario del nacimiento de Venus.

⁵¹³ Cf. Borges, *Textos recuperados...*, pp. 122-124; Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 107.

los faunos, los dioses griegos, los paisajes ecuanímenes y enjardinados– y engarzar millonariamente los flojos adjetivos inefable, divino, azul, misterioso. ¡Cuánta socarronería y cuánta mentira en ese manosear de ineficaces y desdibujadas palabras, cuánto miedo altanero de adentrarse verdaderamente en las cosas, cuánta impotencia en esa vanagloria de símbolos ajenos!

Sin duda la reforma era necesaria y la crítica justa. Más adelante, pasado el primer furor vanguardista, los poetas verdaderamente tocados por las Musas harán uso de aquellos “cachivaches”, con la diferencia esencial de que no serán ornamentales, sino fundamentales. Aparte de estas ideas de innovación, Borges no pretende acabar con la literatura antigua, y mucho menos llegar al desprecio. Es conocido el respeto venerable de Borges hacia los grandes autores. Por ello, ya en estos escritos de su vanguardista juventud contempla la historia literaria como un lógico desarrollo estético, considerando al Ultraísmo como la desembocadura necesaria de las literaturas anteriores. El ciclo comenzado con la literatura antigua tendría una continuación natural en la vanguardia, a pesar de los aires de ruptura. El fino olfato de Borges percibe la importancia de los movimientos literarios que está viviendo y los asimila a la historia de la literatura en la que están inscritos, realizando un trabajo crítico *a priori* de lo que significan las vanguardias históricas:

El ultraísmo no es quizás otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua, que la última piedra redondeando su milenaria fábrica. Esa premisa tan fecunda que considera las palabras no como puentes para las ideas, sino como fines en sí, halla en él su apoteosis. Tal vez esta verdad no sea absoluta pero por un instante al menos, es sorprendente ver en las tendencias novísimas, algo así como el divino crepúsculo, como la última roja floración, como el canto de cisne de la retórica...⁵¹⁴

En otros campos artísticos diferentes, el sentimiento puede ser en principio el mismo o similar, como sucede con el arquitecto holandés Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963), de quien se publica en *La Gaceta Literaria* un pequeño comentario sobre la arquitectura del momento. Este arquitecto racionalista, entusiasta de las formas puras, analíticas y cubistas, siente que la fuerza de la nueva creación arquitectónica es tal que la Antigüedad clásica y su ideal de pureza pueden llegar a ser reemplazados. La visión entusiasta nos da una idea de hasta qué punto las convicciones vanguardistas son homogéneas en diversos campos artísticos; si en literatura Borges vislumbraba un nuevo futuro poético entroncado con lo anterior a pesar de la ruptura evidente, Oud aporta un pensamiento similar con relación a la arquitectura, que será moderna y rompedora atendiendo a la evolución interna del arte. Para ello son necesarios

...los materiales refinados, la limpieza de los cristales, el terminado y redondeamiento de las superficies, lo brillante de las pinturas, el centelleo del acero, el resplandor de los colores, etc. [...] La evolución arquitectónica nos conduce de esta manera hacia una arquitectura que parece ser libertada de la materia, aunque a ella esté más que nunca estrechamente ligada. Desligada de toda sentimentalidad impresionista, de proporciones puras, de

⁵¹⁴ Párrafo final de “Al margen de la moderna estética”, en *Grecia*, nº 39, 31 de enero e 1920. Cf. Borges, *Textos recuperados...*, p. 31.

colores francos, de formas orgánicas claras, desembarazada de todo lo superfluo esta arquitectura podrá superar la pureza clásica.⁵¹⁵

Otras voces censurarán la tradición clásica, si bien ya hemos visto que Borges no es tajante en cuanto a la ruptura total entre la literatura antigua y la moderna. Un poema como la “Canción nueva” de Ernesto López Parra (1895-1941), publicado en *Vltra* (nº 4, 1 de marzo de 1921) y que actúa al modo de una poética o manifiesto, da por fallecida definitivamente a la mitología, productora de “éxtasis”. Si bien el éxtasis también tiene cabida en la poesía ultraica, ésta realmente se considera regida por el movimiento y la velocidad, en contraposición a la idea de que la poesía y el arte anterior en general no eran sino estáticos. De ahí la expresión de preferir un coche de carreras a la *Victoria de Samotracia*, escultura que a pesar de su evidente dinamismo helenístico no puede competir con la velocidad producida por la moderna ingeniería del automóvil. Acorde con esta misma idea de velocidad se manifiesta el poema de López Parra en esta estrofa decisiva:

–Respensos a la Mitología
y cruces a los monumentos.–
Los éxtasis antiguos
se fundirán al dinamismo nuevo.

Novedad, dinamismo, muerte de la mitología... Por desgracia, muchos de estos poemas-manifiesto no elevan demasiado su aliento poético.

Guillermo de Torre, otro de los poetas y críticos más activos del Ultraísmo y corredactor con Borges de algún manifiesto, como hemos visto, publica “Bengalas” en las páginas de la efímera revista madrileña *Tobogán*, en agosto de 1924⁵¹⁶, donde arremete contra la repetición y el seguimiento ciego a la tradición, con un ataque directo al uso de la mitología, aunque tampoco acepta la utilización burlesca de la mención mitológica, ya que

...es absurdo hacer arte “d’après l’art”, como ya señaló Cocteau. Componer un poema sobre “El pensador” de Rodin o sobre una puesta de sol es una redundancia... inestética. Innecesario por otra parte subir ya al desván mitológico. [...] Ni preciosismo ni tosquedades. Elegancia de la línea noble y plenitud arterial del estilo rítmico. Pues sí, como dice Eugenio d’Ors, satirizando a Des Esseintes, “nosotros tenemos otra cosa que hacer más que dorar tortugas” tampoco podemos llamar jamelgo a un Pegaso...

Igualmente arremete contra el “espejismo” del retorno al clasicismo, que ve como una peligrosa desviación de lo que en su recorrido de menos de dos décadas las vanguardias ya han superado y dejado atrás:

Desconfiemos de esa “vague du retour” a los modelos museales o de antología, que con cierta periodicidad ataca el arte de vanguardia, especialmente la pintura. ¿Detención vuelta a la derecha? No. Es preciso vencer el espejismo del retorno clasicista. Hay que sentirse firmes y verticales, encontrando el “camino”, pero sin desviar la “línea”. Y ¡ay del

⁵¹⁵ *La Gaceta Literaria*, Madrid, nº 32, 15 de abril de 1928, número especial titulado “Nuevo arte en el mundo”, dedicado a la arquitectura.

⁵¹⁶ Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, pp. 110-111.

que tome por estación de término lo que es sólo un repecho en la cuesta de las innovaciones!

En la misma línea, el crítico Ricardo Gutiérrez Abascal (1883-1963), más conocido como Juan de la Encina, había publicado en 1920 el texto “Exposición Barradas”⁵¹⁷, con una crítica directa a quien se refugia en el arte anterior, ya que, en su opinión,

...el arte antiguo, por ejemplo, es fortaleza en la que se hacen fuertes tantos críticos y eruditos incapaces de comprender y sentir el arte. En ese sentido combatiente tienen algo de nuestra simpatía los guerrilleros de la extravagancia y la negación.

Si en varias ocasiones nos hemos referido al neoclasicismo surgido a raíz del Cubismo, ahora es el turno de escuchar las críticas que este retorno a lo clásico sufrió. “El salto mortal”, artículo de Federico Macé⁵¹⁸, expone una visión negativa de este retorno, especialmente en lo que se refiere a la pintura:

El gran mérito de esta pintura naciente es haber obviado la implantación de un pseudo clasicismo. Después del cubismo todo parecía haber sido dicho. Y no se vacilaba en afirmar que preparaba los caminos de la vuelta a la Escuela. El cubismo –se decía– había sido una reacción, no una revolución. Pareció, sin embargo, a algunos pintores que era leer el problema del revés. No se podía haber heredado las libertades conquistadas por el cubismo, y abandonarse de nuevo, sin enrojecer, a la tiranía de la naturaleza. Esto sería mostrarse inferior a la misión del pintor. Esto sería, también, guillotinar la pintura.

La publicación del “Manifiesto Amarillo” de Dalí, Gasch y Montanyá encuentra el apoyo de Joaquín Amigo, uno de los redactores de la revista granadina *Gallo*, dirigida por Lorca⁵¹⁹. Amigo intenta analizar y comentar el contenido del manifiesto catalán, sin esconder su crítica a quienes lo desprecian basándose en que los tiempos marcan un regreso al clasicismo, tiempos, por tanto, en los que un manifiesto como el catalán no deja de ser incongruente:

No faltarán gentes de avanzada estética que se encojan de hombros ante el presente hecho, estimando que estos movimientos están ya pasados, que estamos en un periodo de neoclasicismo, etc., etc. Creemos que los que así piensan, poco o nada tienen de verdadero espíritu para el arte nuevo, que jamás han comprendido; son los ventajistas que se han aprovechado de la marejada vanguardista para destacarse literariamente y que una vez conseguido esto son ya personas formales, que se han permitido el lujo de

⁵¹⁷ Publicado en *España*, Madrid, 20 de marzo de 1920. Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 327.

⁵¹⁸ Publicado en *La Gaceta Literaria* de Madrid, nº 29, 1 de marzo de 1928, en traducción de Jaime Ibarra. Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 240.

⁵¹⁹ Número 2, abril de 1928. Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, pp. 365-368. Una carta de Pedro Salinas a Jorge Guillén fechada el 25 de abril de 1928 aporta noticias sobre la recepción del manifiesto catalán y de este artículo de Joaquín Amigo: “La indignación mía más reciente es la causada por el segundo número de revista *gallo*, con el estúpido manifiesto catalán y el articulito de Amigo en su defensa. Anoche dije a Federico una sarta de atrocidades sobre todo ello. Creo que me excedí, pero la sagrada indignación me poseía. Estos jóvenes andaluces me van resultando cada día más giraldillos” (cita del volumen Pedro Salinas, *Correspondencia (1923-1951)*. Pedro Salinas, Jorge Guillén, edición, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, pp. 87-88).

estar a la moda, pero que no quieren aventurarse a perder su reputación en nuevos riesgos, creyendo que hay que dejarse de travesuras y trabajar en serio. Esta gente se asienta entonces en el arte más pasado, en el más definitivamente muerto, que no tiene ni el prestigio venerable de la historia, ni la inquieta y plena realidad del presente. [...]

No estamos ni mucho menos en época de construcción, falta todavía mucho que destruir; a lo sumo ésta será la hora de una destrucción sistemática que sustituya la anárquica avalancha del principio. Aparte de esto lo mejor que puede hacerse es acarreo de materiales y devotos y pacientes experimentos. Ni existe una sólida ciencia estética, ni geniales intuiciones que hayan plasmado la obra clásica de la época, ¿dónde está, pues, el punto de apoyo de ese neoclasicismo definitivo? [...]

Frente a ese estancamiento artístico, pútrido y mal oliente a intimidades sentimentales, contra esas obras incubadas entre paredes acolchadas y aire enrarecido, alzan tres arriesgados espíritus catalanes, fieles al drama de su época y ágiles buceadores de metas, su Manifiesto antiartístico. [...]

Cuando se ha querido hacer arte en nuestros días se ha hecho mirando las normas pasadas y muertas de otros tiempos que no podían tener eficacia en nuestras manos. Por eso la verdadera inspiración estética de nuestro tiempo está en las construcciones anónimas realizadas sin intención artística y con un fin útil, como el automóvil, el aeroplano, la máquina fotográfica, los objetos sencillos estandarizados, etc., etc. Espontáneamente sus inventores, vírgenes de prejuicios artísticos, han prendido en sus creaciones la simple belleza actual.

Los defensores del arte antiartístico proponen a los artistas de hoy que sus creaciones estén impregnadas del espíritu de esas graciosas realidades, no para copiarlas a no ser por un virtuoso entrenamiento, sino para dotar a sus obras del puro sentimiento de aquéllas.

Un detalle concreto de la crítica al clasicismo grecolatino en la concepción arquitectónica lo tenemos en el artículo “¿Cuándo habrá arquitectura?”, del arquitecto donostiarra José Manuel Aizpurua-Azqueta (1902-1936)⁵²⁰. Critica el exceso de decoración en la arquitectura “oficial” de la época, donde el arquitecto es más bien un pastelero, quien, además, peca de falta de honestidad a causa del gasto innecesario de millones, crítica que en similares términos encontramos en boca de algunos arquitectos italianos del momento.

Si para los italianos la arquitectura del régimen fascista era una asunto que necesariamente debía alcanzar incluso a los escaños del senado, como vimos en otro capítulo⁵²¹, en la España de 1928 un comunicado del Ministerio de Educación Pública fechado el 28 de abril dispone la implicación del Estado en el desarrollo del arte nuevo, conocedor de la importancia que ha adquirido y de la decadencia del arte académico⁵²²:

No podía seguir el Estado español, en lo que a las artes de refiere, entregado a unas gentes desatendidas de su época, a rapsodas fríos de maestros y escuelas gloriosas, interventoras en la formación compleja de todo artista de excepción, pero nunca con vigencia total en un medio renovado y renovador que aspire a reflejar y a superar su hora. [...] Quiere ser el Estado animador, impulsador constante de los movimientos artísticos

⁵²⁰ En *La Gaceta Literaria* de Madrid, nº 75, 1 de marzo de 1930. Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, pp. 255-257.

⁵²¹ Cf. Luigi di Majo, Italo Insolera, *op. cit.*, pp. 243-250.

⁵²² Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 119: “¿Adónde camina el arte moderno español?”, fragmento del libro de Gabriel García Maroto *La nueva España, 1930*, Madrid, [1930], donde se citan estas disposiciones del Ministerio de Educación Pública.

que correspondan a la actual sensibilidad. Para ello, con decisión franca, jamás igualada, recogió sacando fuerza de la zona viciosa y oscura donde se debatía, sin ninguna finalidad viva, el movimiento estático español de penetración más aguda, de originalidad más evidente, que en los últimos años formó el núcleo estimulador de la vida artística del país.

En todo caso, la relación del artista con la política es una evidencia para el peruano José Carlos Mariategui (1894-1930), quien en “Arte, revolución y decadencia”⁵²³, atiende a los claros casos italianos, resaltando cómo

...los futuristas rusos se han adherido al comunismo; los futuristas italianos se han adherido al fascismo. ¿Se quiere mejor demostración histórica de que los artistas no pueden sustraerse a la gravitación política? Máximo Bontempelli dice que en 1920 se sintió comunista, y en 1923, el año de la marcha a Roma, se sintió casi fascista. Ahora parece fascista del todo. Muchos se han burlado de Bontempelli por esta confesión. Yo lo defiendo, lo encuentro sincero. El alma vacía del pobre Bontempelli tenía que adoptar y aceptar el mito que colocó en su ara Mussolini. (Los vanguardistas italianos están convencidos de que el Fascismo es la Revolución.)

César Vallejo escribe que, mientras Haya de la Torre piensa que la *Divina Comedia* y el *Quijote* tienen un substrato político, Vicente Huidobro pretende que el arte es independiente de la política. Esta aserción es tan antigua y caduca en sus razones y motivos, que yo no la concebiría en un poeta ultraísta, si creyese a los poetas ultraístas en grado de discurrir sobre política, economía y religión. En ésta, como en otras cosas, estoy, naturalmente, con Haya de la Torre.

⁵²³ Publicado al poco de fallecer su autor en *Bolívar*, Madrid, 1 de mayo de 1930. Cf. Brihuega, *Manifiestos, proclamas...*, p. 421.

CAPÍTULO 2

El mundo clásico en los artículos de crítica artística de José Moreno Villa

El poeta y pintor José Moreno Villa (1887-1955) constituye una de las voces más autorizadas de la crítica artística de principios del siglo XX en España. Su amplio conocimiento en materias de arte, así como su función de traductor de tratados tan importantes como el de Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, traducción aparecida en 1924, lo elevan a categoría de maestro de críticos, al menos en su momento. Por otro lado, sus viajes por Europa lo ponen en contacto directo con las obras vanguardistas de más candente actualidad. De ellas hablará con frecuencia con la autoridad y seguridad de quien es conocedor de primera mano de ese arte nuevo. “La cultura artística e histórica de Moreno Villa estaba, desde luego, al nivel de lo mejor de la España de entonces”, afirma Alonso E. Sánchez Pérez⁵²⁴. Difícilmente podría encontrarse un intelectual español tan informado de la evolución de la pintura vanguardista europea en esas primeras décadas del siglo XX.

Las opiniones y análisis de Moreno Villa en materia de arte encuentran quizá su más alta expresión en sus artículos periodísticos, escritos a lo largo de toda su vida, primero en España y más tarde en su exilio mexicano. En la etapa española las publicaciones donde vieron la luz con mayor frecuencia son *España*, *El Sol*, *El Liberal*, *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*, *Residencia* (publicación de la Residencia de Estudiantes), *Hermes*, *Madrid*, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, *Revista General*, *Arquitectura*, *A. C. (Documentos de Actividad Contemporánea)*, *La Unión Hispanoamericana*, *El Norte de Castilla*, *Gaceta de Arte*, *Revista de Pedagogía*, *Gaceta de Bellas Artes*, *Alfar*, etc. En México, donde colaboró más asiduamente fue en *El Nacional* y en el suplemento de la revista *Novedades*.

⁵²⁴ En el *Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, Madrid, 1969, p. XXI. Cito por el libro de Carolina Galán Caballero (compiladora), *José Moreno Villa escribe artículos (1906-1937)*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 1999, volumen 1, p. 67. Los textos de Moreno Villa los cito a través de los dos volúmenes de la recopilación de Galán Caballero o bien del fundamental tomo editado por Humberto Huergo Cardoso, José Moreno Villa, *Temas de arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)*, Valencia, Pre-textos, 2001. Sobre los artículos de Moreno Villa cabe citar el trabajo de Julio Betegón Castelo, *Estudio y edición de artículos olvidados de José Moreno Villa (1915-1937)*, tesis de licenciatura presentada en la Universidad Autónoma de Madrid, 1985. Para la bibliografía sobre Moreno Villa, consúltese el libro de Alberto Ballesterio Izquierdo, *José Moreno Villa (1887-1955): generación y bibliografía*, Pamplona, Ediciones Enaute, 1995.

En ocasiones, sus apreciaciones sobre el arte contemporáneo desembocan en comentarios útiles para el estudio de la presencia del mundo clásico a comienzos del siglo XX, ya sea por un entroncamiento de obras y artistas con precedentes remotos de Grecia y Roma, por menciones circunstanciales –que a pesar de ello son válidas para entresacar una idea general de lo que supone el mundo clásico para él–, o por artículos concretos sobre arte griego.

1.- Los estudios sobre escultores griegos

A este último grupo pertenece una parte de la serie “Las grandes figuras del arte”, conjunto de artículos que Moreno Villa publicó en *Revista General* cada quince días a lo largo del año 1918. Esta revista prestaba cierta atención a la Antigüedad, e incluso llegó a incluir en sus páginas traducciones de clásicos de la literatura. En general, todos los artículos de esta serie demuestran sobrados conocimientos del arte clásico grecolatino. Moreno Villa, además de figuras como Velázquez, Rubens, Miguel Ángel o Zurbarán, se ocupa de Fidias, al que consagra un artículo completo, y de Scopas y Praxíteles, agrupados en un mismo artículo. Por otra parte, en artículos dedicados a Rafael o a Claus Sluter recurre a la cita en latín, otra vertiente del conocimiento del mundo antiguo en Moreno Villa. El artículo sobre Luca della Robbia ensaya una curiosa aproximación a la relación de la escultura de este artista y sus discípulos con los relieves griegos del siglo V a. C.; en concreto, con los frisos del Partenón ateniense. No obstante, Moreno atribuye este hecho a la casualidad.

Pero es en los artículos sobre Fidias, Praxíteles y Scopas donde, evidentemente, se revela mejor el conocimiento que del arte clásico griego tiene Moreno Villa. La figura de Fidias le ocupa un artículo del 1 de marzo de 1918 y algunas afirmaciones contenidas en él pueden relacionarse con otros textos en los que se comenta la fortuna del mundo clásico a principios del siglo XX y de la propia cualidad de arte clásico que sobrevuela sobre toda obra artística, por muy flamantemente moderna que sea. Moreno no es optimista respecto a la vigencia y actualidad del genio ateniense, ya que el artículo sobre Fidias comienza con una desoladora sentencia:

Para llegar a Fidias con los datos suficientes y verle con relativo provecho, hace falta una larga sumersión en el arte griego precedente y en el suyo mismo. La dificultad que esto implica trae como corolario que el goce de la antigüedad clásica sea patrimonio exclusivo de los sabios. Es muy doloroso, pero es un hecho. Hoy no podemos sentir (*sentir*) el arte heleno.

La misma línea de pesimismo hacia la recepción del pasado se observa en “Artistas y mercaderes” (*El Norte de Castilla*, 10 de enero de 1926), donde consta una afirmación que el mismo Moreno Villa desmiente, ya que es un hombre interesado en el arte del momento tanto como en el anterior. Así lo demuestra este otro pasaje de la serie “Las grandes figuras del arte”, sin ir más lejos:

...lo vivo apasiona. Cosa que no puede ocurrir sino anormalmente con el pasado.

Amar, ser devoto de las Galerías, es vivir con lo contemporáneo, es amar la vida presente, imprecisa, peligrosa; y no se parece nada a sentir devoción por el Museo. Es otra cosa, como decimos hoy, y me parece empeño vano querer que los productos actuales se presenten ya con faz histórica que les dé paso al Museo sin la ficha del tiempo, que es acomodación y ensanche de órbita.

En consecuencia, y con el transcurso de los años, el arte del momento presente irremediamente desembocará en un arte del pasado. Esa trascendencia del momento actual a favor de la inmanencia del hecho artístico convierte a la obra de arte en posible pieza “clásica”, en el sentido de obra del pasado que entra en los cánones de la historia del arte. Una visión como ésta es la que Moreno Villa refleja en el artículo “Una lección de Museo. Tras la morfología de Rubens” (*Revista de Occidente*, nº 21, 1925), cuando afirma que

...es curioso, sin embargo, que, al cabo de los siglos, las obras consideradas por sus autores como destructoras y rebeldes a todo orden, presenten un orden y una construcción tan férreos y claros como los del tiempo anatemizado.

Además, el tiempo hará que lo que en el momento de su concepción fuera una obra poco aceptable se convierta en fuente de placer estético para todos sus contempladores, no solamente para el intelectual o el entendido (“Orientaciones artísticas. El arte de mi tiempo”, en *El Norte de Castilla*, 14 de mayo de 1925):

Yo comprendo que hoy no interesen bien las obras nuevas sino a los profesionales e historiadores; pero estoy seguro de que mañana –un mañana muy próximo– darán con su placer estético los que no sean ni lo uno ni lo otro. Tiempo es lo que necesitan...

Por ello, en principio, tanto arte moderno como griego parecen restringidos a entendidos en la materia. El propio Moreno Villa, con todo, se contaría entre esos sabios de los que hablaba al referirse al arte griego, ya que a lo largo de todo el artículo sobre Fidias demuestra un conocimiento bastante detallado tanto de su obra como de otras cimas de la plástica griega clásica, ya que no limita su análisis a Fidias, sino que lo relaciona con Policeto y Mirón. Moreno despliega una visión panorámica, comentando las principales obras del artista griego de las que se tiene noticia, pero dedicando el apartado final del artículo a la obra cumbre conservada: las esculturas del Partenón de Atenas. La inclusión de una cita de Plutarco nos habla también de la preocupación por la documentación apropiada que guía a Moreno. Por otra parte, el conocimiento de la escultura clásica en España, concretamente en Madrid, se debe en gran medida a la colección de copias que se exponía en el Museo de Reproducciones Artísticas.

El artículo publicado el 15 de abril de 1918 analiza la obra de Scopas y Praxíteles. De nuevo el conocimiento de la obra de estos autores es patente a lo largo de todo el texto. La idea renacentista de unión de las artes entre sí, idea tan presente en el arte de vanguardia, se ejemplifica en este estudio

sobre dos de los grandes escultores griegos. Muy acertadamente sentencia Moreno Villa que “...con él [Scopas] entra en la escultura la pasión, el «pathos» griego.” Y empareja a este escultor con Eurípides, a quien considera equivalentemente el introductor del “pathos” en literatura. La visión de conjunto del fenómeno es evidente: escultura y literatura van de la mano en esa nueva concepción del patetismo, entendido en su sentido etimológico.

Praxíteles, por otro lado, también es un autor que puede ser relacionado con la literatura, pero en este caso con mayor interés para nosotros, ya que está directamente relacionado con la propia creación poética de Moreno Villa. En un artículo titulado “Memorias revueltas. Algo sobre poesía” (*El Nacional*, 1 de junio de 1952), se muestra resolutivo sobre el parentesco entre la poesía y las artes plásticas. Pero, además, es la figura de Praxíteles quien se perfila como el modelo a seguir para su ideal de poesía:

Además de la diafanidad atiendo, al escribir poemas, que cada uno dibuje en el aire una línea de cierta ondulación, un ritmo interno. Como el de los cuerpos bellos. La línea estatuaria de Praxíteles sería la ejemplar.

Casi cuarenta años antes de estas palabras, con una coherencia de ideas sorprendente, ya Moreno Villa era consciente de esa influencia praxiteliana en su propia poesía. La composición “Las sugerencias del mar”, del poemario *Garba* (1913) incluye una mención al escultor clásico en la que reconoce esa ondulación y belleza de línea de la que hablará en 1952:

Y el acayo Praxíteles
con cincel
le sacó al mármol sus mieles
porque él
vio que la gracia se posa
en la rama del jazmín,
que es feble y sinuosa
como alado serafín.

En relación con la escultura griega tenemos un curioso artículo, “Ronda de posturas y movimientos” (*El Sol*, 28 de enero de 1927). Le llama la atención a Moreno Villa una cierta postura corporal observada en personas de su tiempo, con uno de los pies relajados, al modo de la estatuaria de Policleteo o Praxíteles:

Hace años pensé dar en el Ateneo una conferencia menor sobre lo que iba a llamar “La postura del pie olvidado”. Se hallaba en todo su favor por entonces esa postura femenina que todavía se ve en las “fotos” y dibujos “bobo-bonitos” de los periódicos ilustrados: postura consistente en descansar sobre una sola pierna, dejando rezagada la otra, con su pie como olvidado, en falso abandono. Esta postura, que nos parecía moderna –y lo era–, se puede seguir hacia atrás en la Historia; por lo menos hasta los griegos. No es únicamente gótica: es también clásica. Y si la usaron los góticos, en un cierto periodo, fue por lo que tuvieron de clásico entonces. [...]

Muchas veces he admirado también, en la postura del hombre que fuma de pie y apoyado en una tapia o quicio de puerta, el ritmo helénico, verdaderamente clásico, sin barroquismo.

Mayor trascendencia adquiere una serie de consideraciones en cuanto al arte clásico grecolatino y su imbricación con el arte de raíz cristiana. Moreno cree que el arte y la mitología cristiana son mucho más poderosos que el mito clásico del mundo antiguo. Tal vez se deba a una percepción personal, simplemente, ya que es evidente que incluso el mismo Moreno Villa se deja atraer por la mitología clásica. En el artículo “Los personajes bíblicos. Interpretaciones” (*España*, 5 de abril de 1917) deja clara su postura acerca de los mitos antiguos:

La sensualidad del arte clásico no entró jamás en el campo de nuestra estética. ¿Es poco elocuente el hecho de que, hasta Velázquez, no cuente la pintura española con un desnudo de mujer? [...]

¿Cómo interpretaría, cómo sentiría un artista de hoy, pintor o literato, esos motivos? ¿Qué valor, qué fuerza son para él? [...]

Los mitos bíblicos tienen fuerza para nosotros. Los poetas humanizantes y los neoclásicos, en los siglos XVII y XVIII, buscaban motivos evocadores en la mitología greco latina. Más poderosos, incomparablemente más poderosos, más capaces de evocación son para nosotros los mitos de la religión cristiana. Ellos fueron creciendo a la par que nuestras células, tuvieron la misma vitalidad que nosotros, agitáronse en mí, en mí pugnaron y se inflamaron cuando los arrebatos religiosos de la primera juventud. Difícil, muy difícil, que los nombres de Diana, de Apolo y de Minerva, digan más a nuestra sensibilidad que los de la Virgen de las Angustias, San Sebastián y el Nazareno.

Yo así lo entiendo, y en mis poesías, me valí repetidamente del poder evocativo de estos nombres.

Sin duda es así, pero en el mismo poemario *Garba* de 1913 citado anteriormente se encuentran tanto poemas con referencias a mitos clásicos como otros cuyos títulos demuestran ya ese poder evocador del que habla el poeta (“Dolorosa”, “De cuaresma”, etc.). También en el campo de la pintura Moreno Villa recurre alternativamente a la mitología clásica y a la tradición cristiana, desde las representaciones de las tres Gracias que vimos en otro capítulo hasta los tres óleos sobre la historia de San Sebastián (uno de 1932, otro de 1939 y su *Figura asaeteada* de 1929).

No obstante, en “Orientaciones artísticas. El arte de mi tiempo” (*El Norte de Castilla*, 14 de mayo de 1925) expone de nuevo esas ideas de la supremacía del arte de tema cristiano sobre el arte griego, al menos en lo que se refiere al sentimiento provocado por la obra. La obra clasicista es producto del entendimiento y a él va dirigida, mientras que la obra cristiana parte del sentimiento para impactar de ese modo al espectador:

Jamás será tan bien acogida una estatua griega como un Ecce-Homo medieval. La representación de éste llega a todo el mundo –portera, dama, militar o filósofo– por el dolor, es decir, algo que no es color ni dibujo, sino estado moral o físico. El Ecce-Homo se siente; la estatua griega se comprende; pero el regusto final de la comprensión es deleitoso, no se olvida.

El arte de vanguardia se encontraría en el mismo nivel que el arte clásico en cuanto arte conceptual, arte del intelecto antes que del sentimiento, y por ello “de que radique la belleza de lo nuevo en la forma, proviene la dificultad de comprensión y de admisión en último término.”

Con los anteriores ejemplos Moreno Villa se muestra conocedor directo del arte griego, al menos en las facetas de que aquí se habla, pero es presumible suponerle un conocimiento mucho más amplio. No hemos de olvidar, por ejemplo, que él mismo escribió en 1931 la reseña publicada en *Arquitectura*, nº 145, al libro *Arte clásico (Grecia y Roma)* de Gerhart Rodenwaldt⁵²⁵.

Por desgracia, no contamos con un texto de temática ciertamente interesante, ya que mostraría la línea de coincidencia y divergencia de nuestro mundo actual con la Roma clásica. Al parecer, tal escrito nunca llegó a ver la luz, aunque en las últimas líneas del artículo “Taurus, Equus, Amor” (*Papel de Aleluyas*, julio de 1928) Moreno Villa menciona ese texto del que lamentablemente no hay noticias:

Esas mulillas en cuadriga que no han sabido esculpir los escultores españoles y a las cuales prometo un *Estudio Superficial* porque me revelan toda nuestra hermandad y diferencia con Roma.

2.- El neoclasicismo de principios del siglo XX. ¿Qué es lo clásico?

Como vimos, un asunto de la máxima actualidad a finales de la década de los 20 y durante los años 30 fue el del supuesto neoclasicismo que se abría paso en el arte. Sobre esta aparición hablará con mucha frecuencia Moreno Villa, particularmente interesado en el tema. La idea de que el arte presenta a lo largo de su historia las consabidas fluctuaciones entre clasicismo y anticlasicismo (Renacimiento y Barroco, Neoclasicismo dieciochesco y Romanticismo, etc.) la acepta Moreno Villa cuando afirma en un artículo de la etapa mexicana, “Cuadros y estilos. El Clasicismo intelectual”, suplemento de *Novedades*, 29 de mayo de 1949, que “brotes de Clasicismo tenemos cada medio siglo aproximadamente, desde Rafael para acá.”

En 1920 Moreno es ya consciente de un regreso precisamente al Neoclasicismo dieciochesco, aunque circunscrito a la parcela de la literatura, o más bien a la de la expresión escrita en general. En el artículo “Señales” (*España*, 22 de enero de 1920) cree poder afirmar que “hay un retorno al siglo XVIII”. Tal retorno lo evidenciarían ciertas constantes formales de la prosa de esos años, ya que

...una de las señales puede ser el cultivo de los pensamientos breves por los escritores. Pero, con un rasgo esencial que nos aleja del pasado. Nuestras formas abreviadas son poemáticas y tienen un “tic” nervioso que viene a ser el matasellos con la fecha y lugar de la expedición.

Aparte de que este hecho no parece que se extendiera en absoluto, es curioso que Moreno resalte el enlace nada menos que con el academicista siglo XVIII en una fecha de gran furor vanguardista como es 1920, cuando

⁵²⁵ Gerhart Rodenwaldt (1886-1945), arqueólogo alemán que participó en las excavaciones de Tirinto y Corfú. Moreno Villa reseñó la traducción del alemán realizada por Luis Boya Saura para la Editorial Labor de Barcelona en 1931.

algunas de las revistas más activas y emblemáticas de la vanguardia viven momentos de esplendor, como *Grecia*, *Cosmópolis* o *Reflector*.

El interés que para Moreno Villa tiene el auge de cierto clasicismo en el arte de su época se ve reflejado en “Orientaciones artísticas. El arte de mi tiempo” (*El Norte de Castilla*, 14 de mayo de 1925), artículo que aclara cualquier duda sobre sus intereses críticos en esos años, en tanto afirmación de que “entre lo que más me interesa hoy en el mundo del arte se hallan esos movimientos: el cubista y el neoclasicista.” Más adelante veremos que, en realidad, para Moreno el Cubismo es un tipo de neoclasicismo. En este mismo artículo fundamental de 1925 se plantea asimismo la situación del arte de ese momento como un neoclasicismo, postura seguida no solamente por el crítico español, sino compartida por arquitectos como Amédée Ozenfant y Le Corbusier y por pintores como De Chirico. Pero no es una corriente que afecta únicamente al arte, sino a todo el conglomerado socio-cultural de los años 20, pues, en palabras de Moreno Villa,

...en nuestros días, y en el arte de ellos, se nota un claro desdén por lo personalista y, en cambio, un decidido propósito objetivista. Si oyen ustedes hablar del Neoclasicismo, que pugna por dominar otra vez, únanlo a ese retorno a lo concreto. [...] ...el neoclásico de hoy no se parece al de otras épocas, y ello por la sencilla razón de ser un neoclásico que surcó los mares del Cubismo, con sus zonas severas o aleccionadoras. Verán ustedes que el Cubismo, si tuvo un momento de ironía, pronto llegó a ser disciplina; que si empezó en juego, terminó en descubrimiento de serias verdades.

El entrelazamiento perfecto de Cubismo y neoclasicismo, se produce, para Moreno, en la figura de Pablo Picasso, como veremos más adelante.

Pero ante este tipo de movimientos que quieren enlazar con el pasado y la tradición, no todas las voces son amables. Guillermo de Torre, furibundo vanguardista, arremete contra todo movimiento que se aparte mínimamente de los planteamientos vanguardistas más estrictos. El mismo año que Moreno, en “Clasicismo y Romanticismo en la novísima literatura” (*Plural*, nº 2, 1925), Guillermo de Torre había afirmado que

...hay actualmente un cruce subterráneo de diversas tendencias que disfrazan su neto reaccionarismo bajo una máscara engañosa: Clasicismo, Neoclasicismo y Clasicismo de lo moderno. Estos lemas y preocupaciones han prendido especialmente en aquellos espíritus débiles que en un momento incorporados al movimiento moderno, después, al poco tiempo, por laxitud, por pereza o ausencia de fe, no han tenido valor para seguir adelante.

El propio Moreno Villa matizó su postura respecto al neoclasicismo algunos años más tarde, ya en México. No obstante, creemos que lo que critica realmente es la tendencia a un neoclasicismo vacío, carente de ideas y de forma. En su artículo “Obras y estilos. Un Ingres y un Matisse” (Suplemento de *Novedades*, 14 de agosto de 1949) afirma, refiriéndose al neoclasicismo alcanzado por Matisse, que

...no se puede volver al Clasicismo con candidez, sino sabiendo lo que le sobra y lo que le falta [...] El Neoclasicismo fue un paso atrás, sin más espíritu que el de la letra muerta, el de las disposiciones o normas académicas. En cambio, un hombre calificado con otros de *fauves* a

principios de nuestro siglo, llega, sin pretenderlo, a encontrar la esencia de lo clásico por caminos muy distintos que los académicos.

De todos modos, la obra de arte está por encima de apreciaciones momentáneas, ya que un periodo artístico no anula a otro anterior. Un hecho del cual es absolutamente consciente Moreno es que el arte nuevo no está supeditado a la desaparición del interés por el pasado, a pesar de los augurios tan negativos al hablar de Fidias y del mundo griego. En “Incidente arquitectónico” (*El Liberal*, 15 de agosto de 1925) de la serie “Notas de arte” se muestra tajante en ese aspecto:

La gente, la mayoría es incongruente en sus juicios o en sus posturas frente a las bellas artes –dice el pintor imaginario–; porque, si se trata de pintura no admite variedad revolucionaria, temiendo que peligre la tradición, mientras que, si se trata de arquitectura, cree lícito demoler y acabar con lo existente y representativo. Visto el problema así, desde el punto de vista artístico y desinteresado del arte, no cabe duda, el público es incongruente y absurdo. Un cuadro cubista no destruye al nacer ningún Ticiano, por ejemplo. Ambos siguen, ambos subsisten, ninguno se aniquila.

Pero, ¿qué es lo clásico? Por algunas pequeñas afirmaciones entresacadas de artículos diversos de Moreno Villa podemos hacernos una idea de lo que para este crítico significa el clasicismo en general y de un modo básico, dejando para más adelante consideraciones concretas, que en el análisis de pintores y arquitectos se prodigan con mayor concisión. Las líneas clásicas, por ejemplo, a las que se hace referencia en múltiples ocasiones, son las geométricas, parece entender Moreno Villa. Así en “El bombo de los barquillos” (*El Sol*, 10 de diciembre de 1926):

Y venimos a la forma cilíndrica, perfectamente cilíndrica, del bombo. En esto no cabe duda: su línea es clásica, geométrica. Su arquitectura no está disimulada por entrantes ni salientes.

En los abundantes estudios sobre arquitectura, Moreno se remitirá con frecuencia a las líneas clásicas, al trazado de líneas clásicas de un edificio, pero en ningún lugar como en éste se ha llegado a una explicación más sencilla de lo que significan para Moreno esas líneas clásicas: geometrismo.

Otra cualidad de lo clásico admitida generalmente es la serenidad. De tal manera lo entiende Moreno en el artículo “Páginas sin fecha. Un poco sonámbulo” (*España*, 26 de abril de 1917). La contemplación de un epitafio en latín recuerda a uno griego que es explicado trascendentalmente ⁵²⁶. Aprovecha tal explicación para subrayar la diferencia entre el mundo griego y el actual:

–¿Has visto alguna vez un epitafio de la antigüedad clásica? Pues te diré uno que recuerdo ahora. Es griego; dice así: “Lenio y Pablo, hermanos, tuvieron una vida común y unida, y unos mismos hilos del hado; y lograron una misma sepultura a la ribera del Bósforo. Jamás pudieron vivir separados, hasta el punto de marchar juntos a la otra vida. ¡Alegraos felices y unánimes! Sobre vuestro sepulcro debería levantarse el altar de la amistad.”

–¡Qué raro, un epitafio tan explicado!

⁵²⁶ Moreno Villa tenía especial interés por los epitafios. Su poemario *Colección* (1924) incluye un apartado con ese nombre.

—Sí, puede ser. Esto se halla bien lejos de lo que hoy se estila. Sobrenada en la forma serena del lenguaje una templanza espiritual bienhechora que nada tiene de común con lo nuestro.

Junto con las líneas clásicas y la serenidad de lo clásico podemos añadir el problema de la estructura y la composición de la obra artística, que preocupa sobremanera a Moreno Villa. Como ejemplo de este problema escribe el artículo “La piedra y el leño”, publicado en *El Sol* el 9 de agosto de 1924. A partir de esa piedra y ese leño que aparecen en los cuadros del pintor barroco José de Ribera, símbolos del sillar y apoyo de la pintura, Moreno construye una base para el problema de la desorientación artística del momento que vive. Si los artistas no encuentran con facilidad el sustento claro y distinto que debe tener su obra, es por la falta precisamente de la piedra y el leño, símbolos ahora de la tradición pictórica. Moreno, por tanto, es en cierto modo partidario de una benevolencia con el pasado. No se muestra completamente destructor de la influencia de lo antiguo, porque

...el error y el desastre de los pintores actuales que quieren pintar a lo siglo XVII, no son otros que el ignorar esas ganancias adquiridas por la sensibilidad artística en los siglos ulteriores. Y, sobre todo, el ignorar que la piedra y el leño no indican vuelta a un punto del pasado, sino a las bases, a la solidez, al sistema, a la composición.

Bases, solidez, sistema y composición son, por tanto, los pilares de una obra artística que deba ser considerada mínimamente aceptable. Y desde ese punto de vista Moreno Villa juzgará pintura, arquitectura, literatura y demás artes. Precisamente, esa unión de todas las artes tan característica del Renacimiento reaparece en los años de vanguardia, época en la que los grupos de estudiantes de distintas disciplinas e incluso amigos con orientaciones artísticas diversas convergían en un mismo lugar. El ejemplo más preclaro es la Residencia de Estudiantes, en cuyas actividades participa muy activamente Moreno Villa, siendo considerado un residente más; es aquí, en la Residencia, donde coinciden tres amigos, tres genios en sus distintas disciplinas: Dalí, Buñuel y Lorca. Pero también es la época en que el pintor hace cine, el cineasta escribe poesía y el poeta dibuja o arregla canciones, como es el caso de los tres artistas citados. Esa idea de unión de las artes al modo renacentista creemos que alcanza su más alta expresión precisamente de la pluma de Moreno Villa en su artículo “Góndola en palangana” (*El Sol*, 3 de septiembre de 1926):

Deje usted que la Historia, y la novela, y la poesía, y las matemáticas, y el “cine” y el baile interfieran y hagan así más rico nuestro mundo de cosas sueltas.

Años después, explicita la misma idea en su autobiografía, *Vida en claro*, cuando describe la actividad artística madrileña de los años veinte:

En suma, que Madrid hierve, que mis amigos quieren superarse, todos, todo un enjambre, hay un rumor renacentista que los mantiene en vilo. ¡Qué maravilla! Durante veinte años he sentido este ritmo emulatorio, y he dicho:

Así vale la pena vivir. Un centenar de personas de primer orden trabajando con la ilusión máxima, a alta presión. ¿Qué más puede pedir un país?⁵²⁷

3.- Pintores y clasicismo

El arte del siglo XX pasa por un momento de renovación tras el Naturalismo y el Impresionismo. Por ello, a los primeros pintores de vanguardia Moreno Villa los llama “primitivos” del Renacimiento del siglo XX. En “Notas de arte. ¿Integración?” (*El Norte de Castilla*, 16 de abril de 1926) se plantea la relación entre el arte actual y la tradición anterior:

¿Quiere usted decir con ello que su arte, a partir de hoy, se incorpora a la tradición, o quiere decir que su arte aspira a la suma de los valores esenciales antiguos o modernos, tradicionales y exóticos? Sin duda es lo segundo lo que se acerca más a su propósito. No es que usted se reintegre a nada, sino que quiere integración a su obra. [...] ...Para llegar a un estilo [...] se necesita empezar por los principios, es decir, por donde empezaron los pintores italianos del comienzo del siglo XVI. [...] Volumen en sentido de relieve, no de profundidad; color local; contorno firme; tranquilidad de expresión; masas coloras densas y quietas, sin pinceladas que perturben o hagan vibrar la superficie; distribución geométrica y rítmica del lienzo; encaje o articulación de partes, etcétera, etc.

Las características aducidas por Moreno Villa en estas últimas líneas corresponden, sin duda, a aquellas de acuerdo con las cuales el crítico entendía el clasicismo: serenidad y geometrismo, fundamentalmente. Los pintores de principios del XX son portadores de un espíritu similar al de los renacentistas que huían del gótico exaltado para lograr una pureza y perfección de líneas ejemplar. Así, desde Cézanne, la pintura vive una nueva revolución de la línea que, de acuerdo con la concepción de clasicismo que tiene Moreno, conlleva el geometrismo como una característica intrínseca y fundamental.

Los postulados basados en la fortaleza de los principios rectores de la obra artística son asimismo contemplados en el artículo “El arte negro, factor moderno”, publicado en *El Sol* (24 de julio de 1925). La revolución de Cézanne consistiría en el intento de reintroducir los conceptos de cubo y esfera en la pintura. Se asienta en una pauta de clasicismo estructural, con arreglo a las reglas de equilibrio y moderación que se supone reinan en el arte clásico antiguo y que desembocarán a través de esta revolución cezanniana en el Cubismo. En los años veinte

...ya se puede ver la persistencia de ciertos postulados, que atraviesan sin variar un ápice las más variadas capas del arte moderno. Cézanne, por ejemplo, quiso hacer del impresionismo un arte apretado, un arte de museo, con la estabilidad arquitectónica de lo clásico. Y en todo lo que vino después se puede seguir la huella de esta voluntad cezanniana, incluso en el cubismo, a pesar de su dislocación.

No en vano se insiste en la estructura del arte cubista, también basada en la idea de armonía que, siguiendo el curso natural de la historia del arte

⁵²⁷ Moreno Villa, *Vida en claro*, p. 141.

tal como lo expone Moreno Villa, entronca con el espíritu clásico. El pintor cubista razonaría de este modo:

Mi lienzo no es espejo sino superficie que se transforma en una realidad espiritual, irrecognoscible fuera de sí misma, independiente de todo lo que nos rodea, obediente sólo a la relación mutua de sus formas y colores, con estructura fatal, armoniosa e invariable y luz que no depende tampoco de los estados lumínicos del día ni la hora.

Todos, en efecto, hemos sentido alguna vez ante algún objeto de la cerámica popular la emoción de la plástica pura. El sentimiento no nos es completamente extraño. Y hemos llegado incluso a distinguir en la ley de su estructura, en sus proporciones y contrastes colores el acento espiritual de una región o de un pueblo. El ánfora griega o el puchero de Alcorcón son creaciones espirituales, realidades concretas, que no deben nada al mundo visible, sino a lo más profundo de nuestro sentimiento. Por eso son inconfundibles, a pesar de obedecer ambos a las mismas leyes básicas o esenciales de la plástica.

Otro texto fundamental emparentado temáticamente con el anterior es el artículo de Sebastián Gasch “Del Cubismo al Superrealismo” (*La Gaceta Literaria*, 15 de octubre de 1927), donde de nuevo se acentúa la relación del arte actual con el de la Antigüedad y con el renacentista. El artista contemporáneo se encuentra con el esqueleto heredado de los esfuerzos por descomponer la figura en sus más elementales formas geométricas. Así,

...talladas las leyes pictóricas, que muchos años de abyección artística habían enterrado hasta hacerlas desaparecer, era preciso convertirlas, de cosa árida y seca, en cosa viva. Era preciso humanizar la abstracción. Era preciso revestir las formas abstractas de una capa de realidad, disimularlas, endulzarlas, disfrazarlas, como hicieron los antiguos y los del Renacimiento. Era preciso edificar sobre el andamiaje hallado de nuevo, cubrir la osamenta de carne. Era preciso convertir la esfera en manzana, el cilindro en árbol, el azul en cielo, el verde en prado: todo ello ordenado según los números, equilibrado según los cánones, armonizado según las leyes de proporciones. Y el sistema nació automáticamente.

Si antes nos preguntábamos qué era el clasicismo para Moreno Villa, ahora será necesario preguntarse qué es el neoclasicismo. Por suerte, contamos con un texto absolutamente clarificador en este aspecto, titulado “La jerga profesional” (*El Sol*, 12 de junio de 1925), en el cual Moreno Villa afirma que

...los impresionistas pintaban con la visión; es más, entornaban los ojos para no recoger del paisaje sino los valores y matices en que la realidad se presentaba intervenida y envuelta y desperfilada por la luz. Los modernos, en cambio, parten del concepto de las cosas, del concepto del cacharro, o del monte o del cuerpo humano. Dibujan y sombrean, según el concepto que tienen de ellos, gracias al tacto, más que a la vista, y si luego dejan que la luz penetre en el cuadro, es a condición de que ella no perturbe, ofusque o descomponga la forma, sino que, depositándose tranquilamente, la vigorice y subraye. Lo mismo hacían los pintores del 500, y en esto se basan los críticos para hablar del neoclasicismo “deraniano”. Conviene advertir, sin embargo, que son siempre inconfundibles los movimientos neoclásicos de una época con los de otra, porque lo actual lleva dentro muchas conquistas imborrables. Un esfuerzo evidente en pro de esto último, o sea, del “concepto de las cosas” representan los últimos trabajos de Benjamín Palencia.

La forma, de nuevo, se perfila como el componente decisivo de la moderna pintura, que transida de serenidad y armonía, se basa en los conceptos de linealidad y geometrismo. El punto de partida del pintor es el objeto, como ha dejado claro Moreno: la esfera y el cilindro, que eran la base de la revolución de Cezánne, y que al igual que la piedra y el leño de Ribera marcaban como un sello indeleble la obra de estos artistas, son el esqueleto del objeto observado y posteriormente trasladado al lienzo. Por ello, es llamado por Moreno Villa “Neoclasicismo táctil”, debido al interés por trasladar la esencia misma del objeto al lienzo, sin la obstrucción de la luz ni la interposición del sentimiento. En el artículo de 1925 citado, “Orientaciones artísticas. El arte de mi tiempo”, se perfila la concepción táctil de este neoclasicismo cubista, pues, en palabras de Moreno,

...bastan unos meses de trato con libros y obras cubistas y neoclásicas para salir enriquecido en la visión y en el tacto.[...] Pues resulta, en efecto, que esta pintura es muy realista, aunque no trate de competir con la realidad visible. Es una pintura táctil, recreadora de formas mucho más reales en sí mismas que aquéllas otras de la pintura tradicional, meras simulaciones de las ya existentes fuera del cuadro.

Si el Cubismo es un movimiento artístico neoclásico, su más importante representante será un artista ciertamente neoclásico. En efecto, Pablo Picasso, como ya adelantábamos en el epígrafe anterior, es la figura donde se entrecruzan Cubismo –debido a la supremacía evidente del malagueño en esta corriente pictórica– y neoclasicismo. Un artículo, altamente esclarecedor de estas ideas, correspondiente a la etapa mexicana de Moreno Villa, analiza la figura de Picasso centrándose en concretar lo que tiene de tradicional su pintura. “Obras y estilos. Lo clásico en la revolución cubista” (Suplemento de *Novedades*, 4 de diciembre de 1949) establece la comparación, además, entre un clasicismo de corte intelectual, como el que también atribuye a De Chirico, y un falso e incluso grotesco clasicismo como el del holandés Sir Lawrence Alma-Tadema. Pero en primer lugar trata de explicar en qué consiste el clasicismo picassiano, más fuerte aun que el de artistas del Renacimiento. Pues

...si lo clásico fue salvado en la Edad Media, principalmente por los hombres difusores del nuevo espíritu, o de la voluntad gótica, que diría Worringer, en nuestros días fue puesto a salvo por el iniciador del mayor desconcierto en la pintura: Pablo Picasso. [...] En 1920 [...] sorprende a pintores y aficionados con una serie de pinturas netamente clásicas; pero de un clasicismo esencial, sin manoseo nauseabundo, sin negruras académicas, sin aceites ni veladuras engañosas, como mármoles purísimos.

Picasso recreó lo clásico después de haberlo asimilado con un fervor más puro aún que el de los grandes renacentistas. [...]

Picasso lleva lo clásico en la sangre, por la vena italiana materna y por la vena andaluza. Lo formal es su fuerza, aunque parezca lo contrario. Nadie ha dibujado como él, ni dado volumen con mayor poderío a la vez que simplicidad. [...]

Picasso puede resolver con una sola línea las modulaciones que la naturaleza pone en un brazo y una mano, en una mejilla o en una quijada. Simplifica el trazo que dibuja y, además, simplifica el volumen, obteniendo así una totalidad plena, robusta y grandiosa, que tiene vida por sí misma, independientemente del modelo. Y esto, amigos, es lo clásico.

En este artículo analiza someramente dos cuadros pintados en 1921 por Picasso: *Tres mujeres en la fuente* (Nueva York, Museum of Modern Art, fig. 278) y *Madre y niño* (Chicago, The Art Institute of Chicago). El análisis de Moreno es claro, por lo que no necesita de mayores explicaciones. Nótese, simplemente, la insistencia en las características clásicas que ya hemos visto (serenidad, geometrismo). Sobre el primer cuadro comenta que

...la composición busca la serenidad clásica, el aplomo y el peso, la justificación de las actitudes, el volumen y equilibrio de las masas. A muchos espectadores les parecerá rudo el modo de tratar los pliegues: pero vean que con idéntica rudeza están tratados los ojos, los perfiles de frente y nariz, las manos, los brazos, los pies. Esto revela unidad de estilo, voluntad del autor, no carencia de facultades.

Comparad este modo de interpretar lo clásico con el modo de Alma-Tadema, pintor de origen holandés que pasó su vida en Inglaterra (1836-1910). Ésta es la bonita Grecia del siglo XIX. ¿No es grotesca? ¿Por qué nos resulta grotesca la interpretación? Porque Picasso nos enseñó a ver lo clásico en su esencia, no en lo accesorio y realista. Su modo sirve para salvar lo plástico griego, aunque lo sirva de un modo rudo. Mientras el modo de Alma-Tadema no salva más que la apariencia de los muebles, falsos también.

Sobre *Madre y niño* el crítico afirma que

...Picasso no ha tenido que exagerar tanto para acercarse a lo griego. Sin perder en fuerza, gana en suavidad. Los pliegues no son ya tan arcaicos, tan rígidos.

Otro pintor del momento que se acerca a posturas neoclásicas es Giorgio De Chirico, que con su pintura logra, en palabras de Moreno Villa, un “clasicismo intelectual”, es decir, desligado de la imitación y limitado a la concepción puramente teórica de la línea, del geometrismo. Moreno Villa analiza este hecho en el citado “Cuadros y estilos. El Clasicismo intelectual” (suplemento de *Novedades*, 29 de mayo de 1949), seis meses antes del artículo anterior acerca de Picasso. Precisamente, en este texto sobre De Chirico se encuentra el germen del artículo sobre Picasso, ya que el análisis del clasicismo del primero es un estímulo para afrontar la tarea de explicar con precisión el clasicismo del malagueño. Así,

...el Clasicismo moderno tenía que ser intelectual porque el intelectualismo es el signo contemporáneo. La manera clásica del genial italiano es una exaltación de la teoría expuesta por los pensadores de arte acerca de la línea. [...]

La repugnancia del público desligado de las interioridades o ideales artísticos de esos años revolucionarios obedece precisamente a que el modo de presentar lo clásico no era imitativo, sino conceptual.[...]

La obra de Chirico [...] ha sido vista en la imaginación; ha sido realmente concebida y compuesta por la mente; es un producto intelectual antes de ser un producto pictórico. Y al ser realizada acusa en todos sus aspectos el predominio de la idea sobre los modelos naturales que le ayudaron a la creación.

Chirico no se propuso fingir cuerpos humanos poniendo en ellos los acentos vitales de color y formas que nos llevan incluso a deducir el olor y el calor de tales cuerpos. Va más lejos que la escultura, de la cual tiene ya

mucho. Lo que interesa es la exaltación de las formas por medio de la línea (que raya en lo brutal) y de los contrastes de luz y sombra. Chirico no elude la profundidad –como otros de su tiempo– pero la subraya dibujísticamente, para no engañar con la perspectiva académica o tradicional. Por esto no hay atmósfera entre los fondos y las figuras de primer plano.

Este periodo clásico de Chirico habría que estudiarlo con el de Picasso. Es del año 27.

La línea, tomada como concepto compositivo, y el alejamiento del modelo real parecen ser las líneas maestras de este clasicismo particular de De Chirico. Pero, cuatro años después, el pensamiento de Moreno Villa evoluciona hacia la postura precisamente contraria, es decir, el ataque a De Chirico por apegarse demasiado al objeto real del cual se pretende extraer la línea básica para su representación, hasta el punto de achacarle cierto academicismo. Tal vez el estudio sobre Picasso le hizo comprender que el malagueño llegaba más lejos, con todo, en el intento de establecer lo más esencial del objeto real y representarlo con mayor alejamiento de la percepción sensorial natural. No obstante, la idea del clasicismo de De Chirico expuesta en 1949 sigue siendo válida, ya que en comparación con otros artistas, el ítalo-griego es verdaderamente un representante de esa concepción de la línea y la geometría tal como la entendía Moreno Villa en relación con el clasicismo y la revolución de Cezánne. El nuevo artículo sobre Giorgio De Chirico se publica bajo el título “En el mundo insólito de Chirico” (Suplemento de *Novedades*, 13 de diciembre de 1953):

Siempre luchó con la tradición. Grecia, Roma, la pintura del Quinientos.[...]

El Clasicismo de este greco-italiano es muy otro que el de Picasso. Tiene algo de romántico, no se ha desprendido lo suficiente de la realidad corporal del modelo, sea de carne o de yeso.[...] El concepto de la forma, y de las proporciones y de las posturas, es el tradicional clásico, lo cual no ocurre con ninguno de los desnudos, o vestidos, de Picasso en los años de su inmersión en lo clásico. Aunque este hubiera copiado el grupo del Laoconte, se vería en la copia el latido y la seguridad picassiana, que además va siempre cargada de profunda penetración. Las de Chirico en el cuadro aludido [*Nudi antichi*] nos parecen traslados académicos disimulados con perfiles blancos en los oscuros fondos o con negros en los claros. Alarde de un revolucionarismo algo pobre.

4.- Arquitectos y urbanismo en busca de lo clásico

En otro orden de cosas, hemos de recordar que Moreno Villa se interesa no sólo por la pintura, sino también por el análisis de la arquitectura; de hecho, fue director de la revista *Arquitectura* entre 1927 y 1933. En sus artículos publicados en esta revista, Moreno se muestra conocedor y admirador tanto de la arquitectura moderna como de las creaciones del pasado. En el campo que nos ocupa, hemos de prestar especial atención al rechazo que siente hacia la ornamentación gratuita, y su postura a favor del gusto por las líneas claras, precisas y de corte clásico, en el sentido de proporcionadas y libres de adorno superfluo. No hay que olvidar que la tendencia arquitectónica de moda en el momento es el racionalismo, que tiende precisamente a esas líneas depuradas, y hacia el que Moreno Villa

profesa abierta admiración⁵²⁸. Así, en su artículo “De arquitectura aragonesa. Obras del arquitecto Sr. Borobio” (*Arquitectura*, febrero de 1927), evalúa tres creaciones del aragonés Regino Borobio (1895-1976), criticando los elementos que apartan a los edificios de un trazado clásico, que parece ser lo preferible. Si bien “en el hotel del Sr. Hernández [...] se realizan dos principios del gusto moderno con absoluta felicidad: la limpieza y la solidez”, Moreno Villa desaprueba los elementos perturbadores del clasicismo constructivo, ya que “si no fuese por los dos arcos ojivos de la entrada y el contrafuerte de chaflán, que son notas inquietantes, tendríamos un edificio de líneas clásicas en absoluto.”

Pero la arquitectura alemana influirá decisivamente sobre Regino Borobio tras la Guerra Civil española, por lo que la pretensión monumentalista de formas, si bien de acuerdo con unas líneas compositivas clásicas de cierta claridad, surge finalmente en Borobio. No obstante, esa influencia alemana ya está presente en nuestro país durante los años 10 y 20 del siglo XX, según Rodolfo Ucha Donate⁵²⁹.

Junto a esta influencia alemana tendente al monumentalismo, se vislumbra la sombra estadounidense, decisiva en cuanto a la novedad del rascacielos, especialmente en lo que respecta a la utilidad del espacio; en cuanto a los materiales empleados, si bien en los rascacielos americanos, por su mayor altura, lo normal es la estructura de metal, el hormigón armado es el distintivo de los madrileños, mucho más bajos. Así, en “Los indicios de la arquitectura” (*El Sol*, 9 de febrero de 1928) Moreno Villa resalta esa influencia en edificios madrileños recientes como el de la Telefónica de Ignacio de Cárdenas en la Gran Vía (fig. 158) o el Palacio de la Prensa de Muguruza en la plaza de Callao (fig. 153):

En esta obra pesa América, Norteamérica. (Ya se puede apuntar otro tanto en la estadística de sus influjos.) Y no sólo por las dimensiones y por el esfuerzo, sino por los materiales y la celeridad de la obra.

En la Casa de la Prensa no es tan marcado el influjo, pero existe. Queda polarizado por otras corrientes –como ocurre en el Círculo de Bellas Artes–; pero sin Norteamérica no emprendería la conquista del espacio con ese ímpetu.

Por otro lado, afirma que la moderna arquitectura es absolutamente novedosa, sin relación directa con nada de lo creado hasta entonces. Especialmente ocurre así en los pujantes edificios de oficinas, donde, a pesar de que las ideas de claridad, armonía y sobriedad pudieran corresponder a características de la arquitectura clásica, Moreno Villa sostiene que “...estas construcciones, que son creaciones nuestras, sin

⁵²⁸ Eugenio Carmona, en *José Moreno Villa...*, p. 17, comenta cómo Moreno Villa comienza a “dirigir la revista *Arquitectura*, órgano oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid, donde se publicaron, por primera vez en nuestro país, artículos en defensa del racionalismo arquitectónico, algunos de ellos firmados de su mano, permaneciendo al frente de la revista hasta 1933”.

⁵²⁹ Ucha Donate, *op. cit.*, p. 93: “Durante la época de afianzamiento del Imperio alemán, y a la sombra de Bismarck, la industrialización y la capacidad económica se desarrollan rápidamente, y a medida que este robustecimiento aumenta y se extiende, va acusándose en la *Arquitectura*, que es la más reveladora de todas las artes. Por tanto, siguiendo la correlación indicada, la *Arquitectura* adquiere un aspecto grandioso y fuerte, los edificios son pesados y de enormes proporciones, son colosos mastodónticos y una tendencia bien marcada plasma en Alemania y Austria. Los moldes en que se forma esta arquitectura son clásicos, pero un clásico rígido, severo, austero y simplista de formas colosales.”

apego ni relación con los estilos pasados, porque obedecen a una necesidad imperiosa de hoy, [...] nacen sin fachada, sin fisonomía” (“La oficina y el reclamo luminoso”, en *El Sol*, 4 de julio de 1928). Ese aparente problema será resuelto, según Moreno Villa, mediante la aplicación de anuncios luminosos en las propias fachadas.

Pero en la España de principios de siglo XX el racionalismo arquitectónico es el movimiento llamado a sobresalir. Casi todos los arquitectos de cierta importancia se unirán a esta corriente tarde o temprano, asimilando los preceptos de nombres tan importantes como Le Corbusier, quien visitó España en estas fechas, y con quien Moreno Villa tuvo contacto directo⁵³⁰.

La moda de la arquitectura racionalista lleva a Moreno a intentar definirla someramente en su artículo “Sobre arquitectura popular” (*Arquitectura*, junio de 1931), donde ensaya un acercamiento a la idea de separar la pobreza intrínseca de la arquitectura popular de la limpieza característica de la nueva arquitectura. Ambos conceptos eran asimilados en ocasiones, provocando cierta confusión. Para Moreno, lo verdaderamente valioso de la arquitectura racionalista es la eliminación de la decoración y del ornamento vacuo:

Y el gran esfuerzo, lo más hermoso para mí del movimiento racional y puritano (tan bastardeado y mal entendido por muchos), consiste en alcanzar fuerza estética una vez que fueron eliminados todos los recursos decorativos. Por la tirantez de una línea o de un lienzo, por la situación y proporción de un hueco o más, por el módulo que rijan en el conjunto, o bien por el ritmo de ciertos elementos indispensables.

No obstante, ese nuevo concepto de arquitectura llegó a cansar a personajes como Ernesto Giménez Caballero, que en ese mismo año expresa su hastío en el artículo “Disgusto por la arquitectura nueva” (*La Gaceta Literaria*, 1 de octubre de 1931)⁵³¹.

La crítica hacia la decoración superflua inclina a Moreno Villa a la preferencia por una claridad de formas armónica, más en consonancia con las líneas clásicas (serenas y geométricas) vistas ya más arriba. Achaca al arquitecto Pedro Muguruza esa debilidad por los adornos arquitectónicos en el Palacio de la Prensa analizado en el citado “Los indicios de la arquitectura” de 1928, pues

...el joven arquitecto ha sabido abrir en la fachada una gran boca que atranta más la verticalidad y fija la intención arquitectónica. Lástima que no se haya decidido a evitar ciertos adornos en lo alto del cuerpo: aquel ojo de buey o aquellas formas piramidales y funerarias, por ejemplo.

Más adelante se lamenta Moreno de esa tendencia decorativista:

⁵³⁰ Véanse los artículos “Efemérides. Casa y casada” (*El Sol*, 10 de mayo de 1928) y “La oficina y el reclamo luminoso” (*El Sol*, 4 de julio de 1928).

⁵³¹ “No lo sé por qué. Pero es cierto. Es cierto el malestar que me va produciendo ya esta arquitectura racionalista, cubista, lecorbusierana, que empieza a invadirnos, a aplastarnos. ¡Quién me lo hubiera dicho hace tres, dos, hace un año!”

Lecciones de sobriedad, de esfuerzo y de calidad son las que pueden traer estos edificios costosos. Ojalá puedan algo contra la arquitectura de bisutería, *ringorrango*, tumbagas, floreos, pacotilla y picardía barata.

La eliminación de lo accesorio se manifiesta más concisamente en el artículo “El hombre tapón” (*El Sol*, 6 de junio de 1928), donde, partiendo de la anécdota del pasajero de tranvía causante de una aglomeración, concluye toda una teoría de la vida moderna, transida de prisa y funcionalidad. Y tales rasgos de lo moderno llegan incluso hasta las artes:

El hombre-tapón es todo un signo y contra él se dirige la vida moderna. Esta quiere desalojar tapones, quitar rozamientos, estructurar, en suma, para que la función corra limpiamente. Han existido tapones de todo orden en todos los asuntos y caminos de la vida y en todos los tiempos, pero la sociedad no ha sentido de consuno como ahora el deseo de acabar con ellos. La estructura y la regulación por encima de todo, incluso de preocupaciones acaso más finas; ese es uno de los puntos programáticos actuales, esencialmente modernos. Se ve en los espectáculos, en las vías urbanas y en los interiores domésticos. Y algo antes se acusan las mismas exigencias en los frutos directamente espirituales: poema, cuadro, ensayo, novela, “cine”. En otro se barre lo superfluo y se tiende con doble solicitud a lo fundamental, mirando al mejor funcionamiento.

Siguiendo con el tema de la decoración superflua, hemos de señalar dos obsesiones particulares de Moreno Villa: lo que él llamó “templetismo”, es decir, la obsesión por culminar los edificios con un templete, y las columnas decorativas innecesarias en las fachadas. Sobre el reciente edificio de la Presidencia escribe el artículo titulado “Nuevo edificio del estado en la calle de Alcalá” (*El Sol*, 1 de septiembre de 1928), donde ataca la costumbre tan extendida en la época de rematar el edificio con decoración columnaria, como hemos visto que era habitual en la arquitectura oficial de muchos países de Europa y en los EE.UU. por estos años:

¿Por qué nace esta que debía ser real moza con achaques de vicio? ¿Qué obligación tenía de ponerse columnas en la frente? Sobre todo, siendo tan alta. ¿Es por juego malabar? O ¿es que temía no poder entrar en ellas decorosamente en el grupo de las otras señoronas que se llaman “Banco de Bilbao”, “Casino de Madrid”, “Círculo de Bellas Artes”, “Banco del Río de la Plata”? Debió ser por esto. [...] Pero no es aquello solo. No es sólo –¡ay!– la diadema de canutillos lo grave en esta obra, lo excesivamente grave, sino el conflicto irresoluto entre lo presuntuoso y lo eficaz.

Este problema tan grave es la falta de luz en el interior del edificio, como dice a continuación, donde, además, se comenta la confusión generalizada entre barroco, monumentalidad y caos (como contraposición a clasicismo):

Todo el mundo puede estar informado ya de que la luz es uno de los tres factores más importantes de la arquitectura moderna. Los otros dos son el cristal y el cemento armado. Esto lo saben, desde luego, los jóvenes. Y parece que no lo quieren saber los mayores.

No lo quieren saber. Les parece demasiado simple. (Es curioso este efecto de simplicidad que produce a los viejos todo lo moderno, en literatura como en pintura y demás artes.) No entran por eso, y lo verdaderamente

extraordinario es que tampoco entran por lo clásico. Porque desde este concepto son dispares igualmente nuestras casas monumentales. Se dirá que no quieren ser clásicas, sino barrocas. Pero –¡ay!, amigo– ésta es otra: todavía andan en la creencia porteril de que barroco es sinónimo de caótico.

El otro defecto a los ojos de Moreno Villa, lo que él denomina “templetismo”, encuentra su mejor desarrollo en el artículo “Estudios superficiales. Templetismo” (*El Sol*, 20 de noviembre de 1928), donde escribe, además, sobre la insinceridad y falta de sentimiento en la imitación de lo griego:

Al templete puede seguirse históricamente; pero al fin de cuentas veremos que es un templo diminuto, un juguete. [...] Es como la columnata de “gran desfile”, uno de esos lugares comunes que viene usándose, primero, en las Escuelas de Arquitectura, para martirio de los alumnos, y luego, en las obras públicas, para pasmar a los paletos y empachar a los ciudadanos que han de verle día por día. No han de pasar muchos años sin que todo el mundo los rechace por inútiles y pretenciosos, como a esos figurones de piedra que algunos arquitectos condenan a eterno asiento en las cornisas o a eterna erección, unas veces desnudos y otras vestidos a la griega. Todo esto es una ridiculez y una falta de sinceridad absoluta. Hay que ir olvidando eso de la ejemplaridad de la Grecia, como no sea en algo muy hondo. Años y años la realidad desmiente a los maestros. No sale un discípulo siquiera capaz de sentir lo griego. Los profesores tampoco lo sienten. Manejan las columnas como palos de sillas. Y sin el sentido, es decir, sin saber del módulo y de las leyes de proporciones y relaciones que presidían en los monumentos es sencillamente cursi el imitarlos.

Con todo, Moreno Villa se rebela contra la ausencia de profundidad en la imitación clásica, no contra la inspiración en los maestros de la Grecia clásica. Porque no es una copia del esplendor antiguo lo que quiere Moreno, sino una adecuación del clasicismo intelectual, al modo de Giorgio De Chirico en pintura, a la arquitectura que se proyecte en ese momento. La idea y el concepto de línea clásica, con las características ya destacadas, es lo que debería primar en el arquitecto, no la copia desmedida de obras anteriores; la sumersión en el pasado debe estar al servicio del aprovechamiento de conceptos válidos en el presente. Con la obsesión por el higienismo y el contacto con la naturaleza, la luz y el aire obtendremos el resultado de la Colonia El Viso, estandarte de la arquitectura racional en la capital y lugar de residencia de valiosos animadores culturales del momento. Por ello, la corriente historicista tan de moda a principios de siglo y que pobló ciudades como Madrid de múltiples referencias arquitectónicas a la Grecia y a la Roma antiguas, muchas veces a través del Renacimiento, es atacada por José Moreno Villa debido a la falta de profundidad de la réplica moderna. No obstante, tales construcciones no dejan de ser muestras válidas de la tradición clásica en la época de las vanguardias, aunque sean realizadas por arquitectos de generaciones anteriores a quienes el racionalismo les resultaba ajeno. El artículo “Terminación del Ministerio de Hacienda” (*El Sol*, 5 de junio de 1929) presenta un texto fundamental sobre este tema que es necesario reproducir:

Sabatini debe sentirse reconfortado en su tumba. El gran arquitecto de Carlos III, ejecutor del edificio, padre posible o inspirador de todas las Aduanas similares que hay en España, merecería esta satisfacción, ver que

toda la nobleza imprimida por él a esa mole, con una sobriedad que acaso aprendiera en Madrid, no en Italia, se continuaba después de casi dos siglos por un arquitecto joven que vive en tiempos de rascacielos y casa *lecorbusianas*. Y que no es enemigo de lo nuevo, porque tiene precisamente sentido histórico, es decir, inteligencia para darse cuenta de que cada época pide lo suyo porque las necesidades de cada una son diferentes.

Un momento sólo sobre tan rotunda afirmación. Y no para picarla y desinflarla, sino para definirla un poco más con lo siguiente: explicar historia es bueno; pero ¿no sería mejor explicar o enseñar a tener el sentido de la historia? Tal vez provenga toda la intolerancia de un error de método pedagógico. Si en arquitectura, como en otras muchas disciplinas, se presentan los cuadros del pasado, no como resultados de un complejo del tiempo y de civilización, sino como paradigmas o modelos que imitar, se llega a resultados funestos. Si en vez de decirle al alumno: Esto es el Partenón, el cual responde a tales factores sociales, a tales procesos artísticos y a tales miras o creencias, se le dice: “Esto es la Biblia, y quien se aparte de ella peca”, no es extraño que luego nos coloque Partenones y Partenoncitos en cualquier esquina del barrio. Conocer los órdenes griegos es preciso, indudablemente; pero no es menos precisa la ración de sentido histórico, porque hay épocas divergentes que tienen órdenes y ordenanzas contradictorias, perfectamente justificadas en el tiempo. No parece que los órdenes modernos o de la vida actual sean precisamente los órdenes griegos.

Los últimos diez años de arquitectura española revelan que el periodo historicista del meritísimo historiador Sr. [Vicente] Lampérez [y Romea] hizo más daño que beneficio. Para los alumnos de entonces se amplificó extraordinariamente el campo histórico; se adelantaron a primer plano los estilos regionales, las formas y soluciones de la construcción rural, los estilos que en otras épocas se tachaban de bárbaros –como el gótico y el barroco– y las variantes bizantinas y orientales que caracterizan la arquitectura nuestra de algunos siglos. Pero aquel enriquecimiento del escenario histórico fue para el estudiante como la introducción repentina en un bazar. Y fue como invitarle a elegir lo que más le gustase. Sobrevino lo que era lógico. Cada cual escogió su modelo y, sin orden alguno, sin trayectoria ni sentido, contribuyó a esos conglomerados urbanos donde la casa montañesa rural linda con el palacio de Monterrey, con el chalet suizo o con la casa gotizante y barroca de Gaudí. Surgieron barrios en diez años tan complejos como una ciudad multisecular del tipo de Toledo. ¿No vemos claro el absurdo? Pues todo se debió a la falta de sentido histórico. Se descubrió la historia, pero se olvidó lo principal. Y aquellos núcleos resultaron sin historia, es decir, sin perfil propio a fuerza de ser remedo erudito.

Podemos concluir que tanto por la vía historicista como por la vía racionalista el clasicismo se mantiene vivo a comienzos del siglo XX, en un caso debido a la decoración clasicista e imitativa (cariátides, columnas, atlantes...) y en otro por la concepción de líneas clásicas tendentes a la armonía y a la geometrización.

Moreno Villa se hace eco de distintos proyectos arquitectónicos de su época en los que hay referencias al mundo clásico grecolatino. Así, el ejemplo más destacado es el proyecto de un faro en honor de Colón que sería instalado en la isla de Santo Domingo. Sobre ello habla en el artículo “Faros, farolillos, farolas” (*El Sol*, 5 de mayo de 1929), refiriéndose a que en la exposición de los proyectos presentados el espectador “verá el acueducto de Segovia, la basílica romana”.

Uno de los arquitectos de más renombre en la época, Secundino Zuazo Ugalde, ocupa también la atención de Moreno Villa. Su artículo “El arquitecto Zuazo Ugalde” (*Arquitectura*, febrero de 1927) es una

exposición del ideario compositivo de Zuazo, además de constituir un comentario de primera mano –es el propio Zuazo quien expresa sus opiniones– a su proyecto más reciente en aquel momento, el Palacio de la Música en la Gran Vía madrileña (fig. 154). Moreno Villa toma unas notas sobre los distintos elementos del edificio, algunas de las cuales, publicadas en el artículo citado, son reveladoras sobre el interés por la decoración clásica empleada por este arquitecto:

Columnata de la fachada: orientación clásica. Remate de esta columnata: pináculos, francamente barrocos. Pilastras de piedra al exterior: orientación clásica. Pilastra de madera en el vestíbulo: también muy barroca.

Pero esta mezcla de elementos barrocos y neoclásicos es desconcertante para Moreno Villa, quien pretende señalar las “contradicciones” de esta decoración. Algunos estudiosos del arte han señalado este mismo hecho, como Pérez Rojas⁵³², para quien

...en gran medida los clasicismos aludidos constituyen otra de las vertientes del *art déco*; clásico y barroco viene a ser como dos caras de una misma moneda y a la hora de analizar el barroco veremos que muchos de sus protagonistas son los mismos y que mucho del neobarroco es una arquitectura clásica ornamentada.

En otro capítulo del mismo libro Pérez Rojas cita a Antonio Palacios y a Secundino Zuazo como arquitectos representantes de ese tipo de ecuación de clasicismo y barroquismo, pues

...es en Palacios o en Zuazo donde bien puede seguirse esa atracción clásico-barroca. Zuazo en el Palacio de la Música de Madrid da pruebas de esa alternancia y armonización; en los anteproyectos de la fachada hay algunos con molduraciones de raíz barroca, aunque finalmente se decide por una fachada de espíritu completamente clásico, sin embargo en la decoración interior de la sala, como el mismo arquitecto indica no puede resistir la tentación del barroco. [...] Pero piénsese que es el mismo Zuazo que estudia con ahínco y pasión el monasterio de El Escorial, y que se inspira en el neoclasicismo de Villanueva en su proyecto para el Círculo de Bellas Artes de Madrid.⁵³³

Sobre el clasicismo de Zuazo insiste igualmente otro estudioso como Rodolfo Ucha Donate⁵³⁴, para quien

...la característica de este arquitecto es la adaptación al momento, pero siempre con una raíz tradicional y con un sentido de permanencia y continuidad en sus diferentes modalidades, sobre las que sabe imprimir el sello de su personalidad en unión de la nota de modernidad.

El racionalismo, como hemos visto, es la tendencia que despierta las más francas simpatías en Moreno Villa, especialmente por su papel opositor al historicismo. Se muestra contrario en todo momento al eclecticismo, como vimos al comentar la obra de Zuazo, con esa mezcla de clasicismo y

⁵³² Pérez Rojas, *Art déco...*, p. 209.

⁵³³ Pérez Rojas, *Art déco...*, pp. 328-329. Véanse también pp. 514-515, sobre el Palacio de la Música de Zuazo.

⁵³⁴ Ucha Donate, *op. cit.*, p. 143.

barroco. Los movimientos arquitectónicos regionalistas y nacionales afloran en los artículos de Moreno Villa dedicados a la arquitectura, como no podía ser de otra manera. Nos interesa especialmente el ya citado “Incidente arquitectónico” del 15 de agosto de 1925, en el que habla de la arquitectura tradicional de Málaga, que es la morisca. Moreno se sitúa contrario a esa mezcla incongruente de estilos, al igual que sucede con la conjunción clásico-barroca:

Me alegraría coincidir con los que planean las reformas de Málaga. Y estoy seguro de coincidir si logran sistematizar la construcción a base de sobriedad, despejo y coherencia, virtudes que se han visto siempre en el pueblo andaluz. ¡Nada de confusión y mezcolanza de estilos, por Dios!

En “Comentarios a unas acuarelas argentinas” (*Residencia*, febrero de 1934) pintadas por el francés emigrado a la Argentina Carlos Enrique Pellegrini (1800-1875), encontramos una muestra del rechazo ante el estilo discordante del edificio de la Catedral bonaerense que Moreno observa en las acuarelas:

De la antigua *Plaza de la Victoria* no quedan más que el Cabildo y la Catedral, ese templo romano que tanto se despega del conjunto.

Aparte del interés por la arquitectura, Moreno Villa se ocupa del urbanismo, tema candente en la época, pues los inconvenientes acarreados por el reciente problema del tráfico rodado en las ciudades hace necesario un trazado urbano distinto que favorezca el tránsito de vehículos. La solución parece encontrarse en la cuadrícula al modo del barrio de Salamanca madrileño o al trazado de ciudades como Barcelona o Buenos Aires. Estas concepciones, aunque ya puestas en práctica en el siglo VII a. C., se consideran creación de Hipodamo de Mileto (s. IV a.C.), a quien se debe el trazado de las calles de las nuevas ciudades helenísticas, como Alejandría, partiendo de la idea de un corte de 90° entre calles y de la diferenciación clara de los barrios. La concepción de Hipodamo es la que entusiasma a Moreno Villa, que ve en este trazado un ejemplo más de líneas clásicas geométricas. El artículo “El plan. Afirmación hipodámica de nuestro tiempo” (*El Sol*, 23 de julio de 1929) supone una preocupación lingüística y una preocupación arquitectónica: a partir del modismo “plan” para designar un tipo de actividad (“vengo en plan de espectador”, “no me siento en plan de cabaret”, cita Moreno Villa en su artículo) se desprende toda una teoría acerca de la sociedad española del momento, que tiene “un plan”. No obstante, el plan que interesa a Moreno es el urbanístico, el trazado de las calles de su amada ciudad de Madrid. La relación de nuestro tiempo con el de la Grecia de Pericles se basa de nuevo en un concepto, en una idea formalista que atañe a las consabidas líneas clásicas y al higienismo, tan en boga a principios de siglo. Que nuestra época tenga un plan

...significaría, sencillamente, emparejar con los momentos de mayor altura histórica, con los días de Pericles o con los de Julio II, con los del apogeo de Grecia o del Renacimiento.

Es curioso que en estas dos épocas haya, entre otras cosas, planes urbanos. Me fijo especialmente en esta clase de planes por lo que diré luego.

En Grecia los impuso *Hipodamus*, que no fue el primero en trazar ciudades geométricas y rectilíneas, como se ha creído hasta últimamente, sino el propagador de este sistema, mucho más antiguo y oriental. La ciudad hipodámica, sencilla como un tablero de ajedrez no se acepta sin crítica por los griegos. Aristóteles pesa sus ventajas y sus inconvenientes, como también los de la ciudad irregular o espontánea y dice que la primera es más higiénica y bella que la segunda, pero menos apta para la defensa. Se comprende que siendo así, no desterrase totalmente lo hipodámico a lo irregular. Sobre todo en los periodos bárbaros que habían de sobrevenir. Pero también se comprende que los espíritus cultos continuaran teniendo presente la lección de Hipodamos, y que, por esto, durante la misma edad Media, surgieran ciudades que obedecían a esta norma.

La verdad de Aristóteles, a pesar de su amplitud y de sus firmes asentaderas, flaquea, sin embargo, a estas alturas seculares. La defensa de una ciudad no depende hoy de la sinuosidad y estrechura de sus calles. Las bombas aéreas y los cañones de largo alcance ocasionan más estragos en estas poblaciones apiñadas que en las abiertas. De modo que si ya no pesa la atenuante que puso el gran filósofo a las ventajas de lo hipodámico, queda éste vencedor.

De nuevo ahondando en el tema del trazado urbanístico de las ciudades Moreno Villa habla de Nicea, a propósito de la etimología del nombre Niceto en el artículo “Nuestros políticos según la onomatología” (*El Sol*, 24 de junio de 1930). Otra vez es la idea y el concepto lo que relaciona una creación del pasado con lo que puede hacerse en nuestros días:

Ésa [Nicea], como ciudad colonial, rehecha y rebautizada por los griegos, es de una traza perfectamente clara, cuadrangular como un tablero de ajedrez. Desde la plaza, situada en le centro, se podían vigilar las cuatro puertas de su recinto. Era, pues, una ciudad eminentemente arquitectónica, de pueblo culto y poderoso que no deja al albedrío la formación de sus poblados. Ciudad tipo, abstracción pura, logos.

5.- Dos escultores

Dos escultores son los sujetos de sendos artículos publicados por Moreno Villa en 1927: Apeles Fenosa (1899-1988) y Manuel Martínez Hugué (1872-1945). En septiembre del año 1927 publica en la revista *Arquitectura* el artículo “Plástica moderna. Apeles Fenosa”, donde se ocupa someramente de comentar la obra y características de este escultor barcelonés. Moreno Villa destaca el interés que presentaba por la escultura alejandrina (la escultura helenística griega)⁵³⁵, comentando que

...estudió libremente. Le encantaba hace dos años la escultura alejandrina. “No soy sectario, ni tengo credo hecho”, me decía. Traduciendo esta frase –porque así hay que obrar con ciertos hombres que maquinan y utilizan– diríamos: “No soy secuaz, busco la maestría en mí”.

También en el mismo ciclo de artículos publica unas líneas con el título “Plástica moderna. Manolo Hugué”, *Arquitectura*, octubre de 1927) acerca

⁵³⁵ La amplia obra de este escultor recoge decenas de temas y mitos del mundo clásico grecolatino, como ya hemos tenido oportunidad de señalar.

de este otro barcelonés. Lo más interesante es que destaca su apego al clasicismo, a pesar de ser considerado artista de vanguardia, ya que, sin abandonar la representación figurada, se inclinaba hacia el geometrismo, hacia el Cubismo, movimiento que, en cualquier caso, Moreno entiende como cierto tipo de clasicismo. En sus palabras,

...parece que Manolo combatió la naciente escuela con sátira y con obras, sosteniendo el pabellón de lo clásico. Y esto, que es muy verdad, es lo interesante para mí. Porque conviene aclarar conceptos y saber lo que quiere decir un moderno de veras cuando se declara partidario de lo clásico.

De nuevo se repiten las características que Moreno acepta como clásicas:

Repárese en el ejemplo gráfico que acompaña en estas páginas. Este es su clasicismo. Pero ésta es su modernidad también. No cabe duda de que ahí debajo existe un recuerdo de cierta figura conocidísima de Miguel Ángel, pero tampoco cabe duda de que ese sentido de la forma no pudo tenerlo un renacentista ni mucho menos un Miguel Ángel, es decir, el padre del barroco. Sin cubismo, sin la lucha teórica o verbal que sostuvo Manolo contra esta tendencia, no hubiera llegado él a concebir y ejecutar de esa manera rotunda, redonda; ni a concebir el total sometiendo a un módulo de proporciones todos los elementos; ni a concebir la figura con el aplomo y el apartamiento de lo pintoresco que aquí se ve y se loa. Por consiguiente, ni en forma ni en fondo se halla tan pegado al clasicismo. [...]

Manolo es sincero al hablar de su clasicismo a pesar de lo que llevo apuntado. Se le relaciona o parangona con los productos cubistas, no hay duda, su trayectoria es clásica. Y, además, por esas cualidades de aplomo, serenidad, recóndita gracia y freno en la expresión.

El ejemplo suyo es de los más curiosos porque ilustra, como dije, en esa discusión ya manida de lo clásico y lo moderno.

6.- Normas clásicas en poesía. Un misterioso poeta bucólico

José Moreno Villa, poeta y pintor además de crítico, nos expone con la mayor concisión y claridad cuál es su credo en cuanto a creación poética. Donde más explícito se muestra respecto a lo que él entiende por clasicismo en poesía es en el artículo “Autocríticas” (*Revista de Occidente*, diciembre de 1924), en que de nuevo aparecen las ideas de serenidad y armonía, además de la eliminación, como en la arquitectura, del adorno inútil:

Lo que hoy pienso de la poesía coincide bastante con las normas clásicas; lo cual no quiere decir que en la práctica alcance mi pensamiento. Por encima de los conceptos, suele triunfar lo irracional o instintivo. [...]

Las normas clásicas a que me refiero son las siguientes: 1º El aplomo de la composición; que quede bien sentada y bien encerrada en sí misma; de un contorno vivo y de un color acorde. 2º Que no la integren sino los elementos indispensables, suprimido uno de los cuales se viene abajo. 3º Que la expresión sea lo más directa posible y con vocablos de mi época. Nada de salir vestido como los alguacillos de la cuadrilla. 4º Atender a la vibración fonética del vocablo. 5º No eliminar, antes sacudir solícito a la sustancia de la poesía, a su sentimiento humano y general. Esto, a contrapelo de cierta corriente moderna, que tal vez tenga su origen en la pintura. Yo no olvido que cada arte ha de contar con sus materiales propios y que el material de la

poesía es el verbo, cargado de sentido. 6º Atender a la claridad, y para conseguirla, a la distribución y a las compensaciones de unos elementos con otros, de modo que surja el equilibrio por las exigencias que cada uno traiga y el freno que yo oponga.

Un neoclasicismo poético estricto se encontraría en un autor al que Moreno Villa hace mención en el artículo “De un paseo por Alcalá” (*Hermes*, julio de 1917). En todo caso, la referencia al poeta que escribe a la manera neoclásica, con toques de poesía bucólica, es oscura, pues no se sabe quién puede ser (tal vez Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado o Vicente Huidobro, que publicaron libro en 1917, fecha del artículo):

...veo que Fulano, con su frase corta, en primera de activa, sin complicación formal, responde a un arte ingenuo, algo encogido, primitivo; y que Zutano, con su frase recia, labrada a golpes y golpe ella misma, es románica con escapes góticos. Y que aquel otro que tanto afán pone en lo curvilíneo y en lo sorprendente es barroco. Y que también tenemos un neoclásico pulido, fino de dicción y que –bastante siglo XVIII– escribe o habla con la misma veracidad que los pastores y zagalas de la poesía bucólica.

Guardo los nombres para más adelante; para cuando, firme y con pruebas, consiga un resultado erudito de esos que hacen retremblar la tierra.

Ahí queda la mención, sin que sepamos de quiénes habla exactamente.

PARTE IV

**LA MATERIA CLÁSICA EN LA LITERATURA
ESPAÑOLA DE VANGUARDIA.
ULTRAÍSTAS, GRUPO DEL 27 Y POETAS DEL ENTORNO.
NOVELA Y TEATRO**

Para el estudio de la pervivencia del mundo clásico en los autores españoles de vanguardia debemos considerar algunas cuestiones previas tales como el ambiente en el que se desarrolla su actividad, la educación recibida o el grado de intersección con otras manifestaciones artísticas. Las lecturas y los estudios académicos de los primeros años de vida dejan un cierto poso del que tal vez no es tan fácil desprenderse. El estudio del latín, por muy exiguo que fuera, pone en contacto a cualquier futuro poeta, dramaturgo o novelista con la historia y los mitos grecolatinos, aparte de con la lengua misma, que, además, podía ser escuchada con regularidad en la liturgia católica de aquellos años. El joven adquiere, al menos, ciertas informaciones sobre personajes históricos de Grecia y Roma, los cuales, como veremos, pueden llegar a formar parte de un poema de forma sustancial. En algunos casos, además, tenemos constancia de la lectura directa de obras de la literatura grecolatina por los autores de vanguardia españoles, como Lorca, Cernuda o Prados, por citar tres casos elementales.

Por otra parte, la propia literatura española es una fuente primordial para la adquisición del legado clásico antiguo. La presencia del mito en nuestro Siglo de Oro, ampliamente estudiada⁵³⁶, rodea al lector interesado en la poesía renacentista y barroca española, que precisamente para nuestros poetas de la Edad de Plata es siempre referente obligado y objeto de veneración y estudio. El caso más sobresaliente tal vez sea el de Dámaso Alonso, con sus imprescindibles estudios sobre la literatura áurea; no debe olvidarse tampoco la figura de Pedro Salinas y su estudio fundamental sobre Jorge Manrique y la tradición. El interés por nuestra literatura clásica alcanza a sus más arraigadas manifestaciones, como pueda serlo el romance octosílabo –que igualmente presenta temas del mundo grecorromano–, revitalizado por Lorca en el contexto de la vanguardia. Sin embargo, no serán los metros tradicionales la característica de la poesía española de este

⁵³⁶ Cf. los artículos de Vicente Cristóbal, “Mitología clásica en la literatura española de la Edad Media y del Renacimiento”, en *Cuadernos de literatura griega y latina*, 6, 2007, pp. 37-58 (Ejemplar dedicado a la proyección de la mitología greco-latina en las literaturas europeas); “Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española: visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII”, en *Cuadernos de literatura griega y latina*, 1, 1997, pp. 125-154. Véase también la bibliografía presente en otro de sus artículos, “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 18, 2000, pp. 29-76.

momento. La vanguardia, entendida en todas sus manifestaciones artísticas como el entrecruzamiento de la tradición y la modernidad, acepta, en el terreno literario, tanto el verso blanco y el versolibrismo –novedades en muchos casos definitorias de la poética vanguardista– como los metros y estrofas tradicionales, desde el octosílabo hasta el soneto endecasilábico, pasando por la silva. Precisamente, el tricentenario de la muerte de Góngora en 1927 marca indeleblemente al grupo –aparte de que posteriormente sea canonizado bajo el nombre que remite a esta celebración–, tanto por las ediciones que ellos mismos realizaron o planearon de la obra del poeta barroco cordobés, como por las composiciones que en su honor escribieron (la “Soledad tercera” del libro *Cal y canto* de Alberti o “Soledad insegura” de Lorca). En estos poemas es evidente el deseo de reproducir los motivos mitológicos omnipresentes en la obra de Góngora. Pero ese deseo no es exclusivo de los poemas escritos en honor de don Luis, sino que realmente recorre la obra completa de sus autores. Sin embargo, a pesar de la pasión por Góngora, en estos años, salvo contadas excepciones, no cabe la impregnación mitológica profunda, con alusiones clásicas diversas y complejas a que nos tiene acostumbrados la poética barroca, sino que ahora se cultiva la cita, la reminiscencia o la ocurrencia basada en el imaginario mitológico heredado.

El mundo clásico, por tanto, no es ajeno a los poetas vanguardistas españoles. Precisamente, sorprendería el caso contrario: el de la total ausencia de elementos de la tradición grecolatina en la obra de estos autores. La educación, el interés por la literatura española y el ambiente cultural de la época envuelven al poeta de tal manera que el elemento clásico no es un añadido, algo extraño y difuso, sino que tiene una entidad profundamente establecida en el imaginario de la época. Incluso la publicidad, a la que tan difícil es escapar, recuerda con frecuencia temas, mitos y personajes de Grecia o Roma, así como los nombres de tantas editoriales que con frecuencia refieren a temas clasicistas.

Así, como hemos tenido ocasión de ver en las páginas anteriores, el ambiente cultural de las primeras décadas del siglo XX no era ajeno a diferentes motivos y manifestaciones de la herencia clásica de la Grecia y la Roma antiguas, palpables en todo lo que, de alguna manera, rodea a los literatos de quienes nos ocuparemos a continuación, como pueda ser la arquitectura de la propia capital española. Madrid, centro aglutinante de los principales poetas del 27, reunidos en torno a la Residencia de Estudiantes y sus actividades, centra abiertamente en el debate sobre el clasicismo y todo lo que ello supone, como se puede ver en la polémica desatada en los medios escritos de amplia difusión. El debate salpica a todas las manifestaciones artísticas, si bien se recrudece cuando se refiere a las artes plásticas. Sin embargo, no es menor el grado de interés que los propios literatos muestran en sus manifiestos y otros escritos programáticos. Con todo, la disyuntiva entre el vanguardismo radical y la “vuelta al orden” puede que no sea tan evidente en literatura como lo es pintura o escultura, a juzgar por los textos de la época de los que nos ocupamos en el capítulo sobre los manifiestos, y en las opiniones vertidas por críticos de la talla de Moreno Villa.

Por otra parte, esta convivencia de artistas de diferentes ramas es cercana a la concepción renacentista del artista completo, ahora disgregado

en varios individuos geniales, cada uno de ellos especializado en su área, aunque siempre atento a las manifestaciones que le rodean e incluso partícipe activo en ellas. Tal idea ya la podemos encontrar en el primer movimiento de vanguardia propiamente dicho, el futurismo italiano, como ya señalábamos en otro capítulo. En España, pintores, cineastas, poetas, arquitectos y músicos comparten un espacio de estudio y desarrollo de las artes en el cual cada artista no es indiferente a la obra del que lo rodea. Es así como comprendemos que el clasicismo estudiado en los capítulos anteriores, presente en la arquitectura, la pintura o la escultura –tanto españolas como extranjeras– no pasase desapercibido para los poetas vanguardistas, incluidos los ultraístas de primera hornada, quienes vivieron con igual interés las novedades de la vanguardia extranjera.

Dentro de la literatura española de vanguardia, que será objeto de los siguientes capítulos, es la poesía, sin duda, el género en que con mayor fuerza se establece el vínculo con la herencia clásica grecolatina. Tampoco en el teatro faltan referencias clasicistas –el teatro de Lorca, por ejemplo, no es ajeno a la tragedia griega, como ha estudiado, entre otros, Antonia Carmona⁵³⁷–. Pero teatro y novela son géneros en los que es menos fuerte la

⁵³⁷ Antonia Carmona Vázquez, *Coincidencias de lo trágico entre Eurípides y Federico García Lorca*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003. Véase también la tercera parte, “Estudios sobre la obra dramática” en el libro coordinado por José María Camacho Rojo *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006. No escasean los estudios sobre la pervivencia clásica en el teatro español contemporáneo. Cf. Luis Gil, “Mito griego y teatro contemporáneo”, en *Estudios Clásicos*, 58, 1969, pp. 181-202; Francisca Moya del Baño, “Un mito en el teatro español contemporáneo”, en *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, 1974, pp. 297-388, sobre la *Medea* de Alfonso Sastre; Manuel Alvar, “Presencia del mito: *La tejedora de sueños*”, en *Bulletin Hispanique*, 78, 1976, pp. 34-76; Iride Lamartina-Lens, “Myth of Penelope and Ulysses in *La tejedora de sueños*, ¿Por qué corres, Ulises? and *Ulises no vuelve*”, en *Estreno*, 12, 1986, pp. 31-34; María Dolores de Asís Garrote, “Recreación del mito de Fedra en la *Fedra* de Unamuno”, en *Volumen-homenaje a Miguel de Unamuno*, publicado bajo la dirección de María Dolores Gómez Molleda, 1986, pp. 341-362; José Ignacio Ciruelo, “Unamuno frente a los personajes de Medea y Fedra”, en el citado volumen *Tradición clásica y siglo XX*, pp. 56-66; Fernando García Romero, “Observaciones sobre el tratamiento del mito de Ulises en el teatro español contemporáneo”, en *Analecta Malacitana*, 20, 2, 1997, pp. 513-526 y “El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 9, 1999, pp. 281-303; María Cruz García Fuentes, “Tradición clásica en el *Tyestes* de Pemán”, en *La Filología latina hoy. Actualización y perspectivas* (edición de Ana María Aldama et alii), 1999, II, pp. 981-993; Carmen Martínez Romero, “Clasicismo y metamorfosis en *El público* de García Lorca”, en *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio. Actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998)*, coordinado por María Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias Montiel, 1999, pp. 281-288; Francisco Rodríguez Adrados, *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza Editorial, 1999 (“El libro de bolsillo. Clásicos de Grecia y Roma”, 8.218); Diana de Paco Serrano, *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003; ead., “Mitos clásicos y teatro español contemporáneo. Identidad y distanciamiento”, en *Foro hispánico. Revista hispánica de Flandes y Holanda*, 27, 2005 (Ejemplar dedicado a “Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo”, coordinado por María Francisca Vilches de Frutos), pp. 23-29; numerosos son los estudios de María José Ragué Arias, “Penélope Ágave y Fedra, personajes en el teatro de Carmen Resino y Lourdes Ortiz”, en *Estreno*, 15, 1989, pp. 23-24; ead., *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*, Sabadell, Editorial AUSA, 1990; ead., *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*, La Coruña, Ediciós do Castro, 1991; ead., *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*, Madrid, 1993; ead., “Los mitos griegos en el teatro español”, en *ADE teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 82, 2000, pp. 175-178; ead., “La mujer en el teatro clásico griego: las mujeres, víctimas de la guerra en la tragedia griega; *Antígona*, una utopía para la paz”, en *Mediterráneo: memoria y utopía*, coordinado por José Monleón Bennacer, 2001, pp. 275-280; ead., “La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX, de

pervivencia clásica, favorecida en la poesía por la riqueza que ésta alcanza entre los autores de vanguardia y la plena dedicación a ella de los principales autores del momento.

Ya el primer movimiento vanguardista de nuestro país, el Ultraísmo, le debe al mundo grecolatino parte de su ingenio, como ya vimos en el capítulo dedicado a las revistas de vanguardia, visión que tendremos ocasión de completar con el estudio de la obra de algunos de los poetas inmersos en esta primera corriente vanguardista española. Por otro lado, dentro del canon formado por la decena de poetas que configuran el grupo del 27 (Salinas, Guillén, Diego, Aleixandre, Lorca, Alonso, Cernuda, Alberti, Altolaguirre y Prados) los elementos clásicos recorren el conjunto de sus obras, desde los primeros libros de los años veinte hasta los poemarios de vejez de Alberti, Guillén o Diego. La materia clásica acompaña, en términos generales, a estos poetas aun cuando la estética no sea siempre la misma: tanto el Diego creacionista como el Diego tradicionalista mantienen viva la antorcha del legado clásico, e incluso en algunos casos son más interesantes las recreaciones de mitos y temas clásicos en composiciones vanguardistas que en otras de acento más tradicional, quizá precisamente por la jugosa combinación de clasicismo y vanguardia. Lo mismo puede decirse de Alberti en su rica y extensa obra poética prolongada durante siete fructíferas décadas, así como de Guillén, tal vez el más clasicista de todos los componentes del grupo, y uno de los que más evidentes referencias a motivos de la literatura y el mundo clásico ofrecen en sus versos. Pero también la obra de poetas menos longevos como Salinas, Prados o Altolaguirre es rica en referencia clásica, así como la de Lorca, el poeta que muere más joven y que, a pesar de ello, es uno de los puntales de la tradición clásica en la vanguardia (por resumir algunas de ellas, señalaremos ahora la fina sensibilidad que le permite la creación de agudas metáforas y metonimias de base mitológica, la presencia casi ininterrumpida en todos sus libros de múltiples referencias a mitos clásicos y seres fantásticos del imaginario clásico, así como la recreación de motivos heredados de géneros literarios grecolatinos como la bucólica o la épica). Otros casos, como el de Dámaso Alonso o el de Vicente Aleixandre, no son tan ricos en referencias clásicas, pero tampoco son un páramo en este sentido. Por la omnipresencia de la materia clásica, creemos necesario estudiar, en la medida de lo posible, la producción poética íntegra de cada autor, sin detenernos ante barreras temporales –como podría ser, muy legítimamente, la del inicio de la Guerra Civil española, que supone un antes y un después en todos los autores–, porque incluso las estéticas atraviesan ese tipo de barreras. Tenemos en mente el caso de un libro como *Fustigada luz* de Alberti, con poemas escritos entre 1972 y 1978, y, a pesar de ello, puramente vanguardista. Tal vez más logrados son otros dos libros de Gerardo Diego como *Cementerio civil* (1972) o *Carmen jubilar* (1975), hervideros de poemas de exquisito y depurado creacionismo vanguardista, en los que, además, contamos con importantes casos de pervivencia de la literatura clásica grecolatina. Por todo ello, pese a que el principal propósito de nuestro trabajo es el estudio de la pervivencia clásica en la época de las vanguardias históricas, esto es, durante las tres primeras

Diana de Paco”, en *Assaig de teatre. Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, 44, 2004, p. 221.

décadas del siglo XX, creemos que el caso de la poesía del 27 merece un estudio más allá de los factores temporales, con el fin de ahondar en la estética –o estéticas– de los autores. La situación es diferente a la que subyace en el estudio de otras manifestaciones artísticas, como la pintura, tal como señala Eugenio Carmona:

La mayoría de los poetas del 27 continuaron su obra e incluso redactaron algunos de sus mejores libros en la posguerra. La intimidad del ejercicio de la poesía así lo permitió. Los artistas plásticos del contexto del 27 tuvieron diversa fortuna, cuando menos, distinta fortuna. El entorno cultural que había permitido el desarrollo del nuevo arte se disolvió. La Segunda Guerra Mundial postergó aún más la reconstrucción del entorno social que necesitan las artes plásticas para desarrollarse. Los más valiosos supieron sobrevivir, aunque muchos de ellos cambiaron el sentido de sus búsquedas y la memoria tardó en reagrupar a aquellos que juntos, habían abierto un nuevo capítulo de la contribución española a la modernidad artística.⁵³⁸

Por todo ello, los poetas que caen dentro del ámbito de nuestro estudio serán los ultraístas, los diez componentes señalados del grupo del 27 y finalmente otros autores de estética afín, considerados igualmente vanguardistas aunque no hayan pasado a engrosar el grupo canónico del 27 (por ejemplo, el grupo de poetas superrealistas canarios). Para estudiar la materia clásica presente en todos estos poetas, es necesario trazar algún esquema previo de estudio. A nuestro juicio, más acertado que plasmar la pervivencia en cada uno de los autores por separado es mucho más sugestivo desglosar la tradición grecorromana en varios campos y, a partir de ellos, contemplar cómo ha seguido cada poeta la senda clásica. Por ello, estudiamos en un primer grupo las menciones a los dioses del panteón grecolatino, desde las apariciones de dioses en general hasta un grupo de más de veinte divinidades, dedicando un capítulo especial a la pervivencia de Venus y del mito de su nacimiento, de especial y sorprendente riqueza en la literatura de vanguardia, no solamente española, como veremos. No incluimos en este primer grupo a los dioses relacionados con el bosque, que por razones de orden y comodidad posponemos al capítulo referido al bucolismo. Por otra parte, es indispensable referirse a la pervivencia de la mitología clásica, que seguramente es el campo donde mayor riqueza encontramos. Si en el grupo anterior estudiábamos la mención de los dioses clásicos o de alguna de sus características, en este segundo grupo nos referiremos a los mitos clásicos en tanto que se asocian a una historia o narración⁵³⁹. Un tercer apartado está dedicado al estudio de la pervivencia de los seres fabulosos del mundo clásico, agrupados en torno a cualidades generales (seres acuáticos como sirenas, tritones o náyades; seres monstruosos como la esfinge, Quimera, Medusa, las Furias, los centauros, el Minotauro o los cíclopes; y otros seres entre los que se encuentran Pegaso, las Gracias, las amazonas, etc.).

Por otra parte, cobra especial importancia la presencia de personajes mítico-literarios de la épica, como Ulises, Penélope, Jasón, Eneas y un

⁵³⁸ Eugenio Carmona, “Las poéticas del *arte nuevo*...”, p. 20.

⁵³⁹ Modesto Calderón Reina ultima una tesis doctoral, codirigida por Vicente Cristóbal López y José Paulino Ayuso, en la que estudia el tratamiento de la mitología clásica en la poesía española comprendida entre 1918 y 1936, prestando atención no sólo al vanguardismo, sino a las diversas estéticas existentes en el momento.

largo etcétera de protagonistas de los dos poemas homéricos, de la *Eneida* de Virgilio y del ciclo de los argonautas. En este mismo capítulo nos ocuparemos de la recreación de ciertos tópicos literarios de la épica, ya clásicos en nuestra literatura, como los amaneceres mitológicos. Otro de los géneros que ejerce una notable fuerza en la poesía de los autores vanguardistas es la bucólica, con dos precedentes claros: las *Bucólicas* virgilianas y toda la poesía eclógica de los Siglos de Oro españoles, con el nombre de Garcilaso de la Vega a la cabeza. Como antes dijimos, en este capítulo trataremos no sólo de los múltiples tópicos de la poesía bucólica introducidos en la poesía de vanguardia, sino también de la mitología del bosque: los dioses (Diana, Pan, Flora, Cibeles...) y los seres relacionados con espacios campestres (ninfas, faunos, sátiros y silvanos), pues la introducción de la mitología en la poesía bucólica es, precisamente, una de las características del género desde la Antigüedad. Por último, estudiamos someramente la pervivencia de otros géneros de la literatura clásica grecolatina, como la geórgica, la elegía, la oda, el epigrama, la fábula o la anacreóntica.

En los dos últimos capítulos damos cuenta de algunas recreaciones modernas de pasajes clásicos concretos, así como de alusiones a autores grecolatinos, citas literales y empleo de la lengua latina, desde la cita erudita hasta el empleo lúdico, jocoso o burlesco.

CAPÍTULO 1

Dioses clásicos

El panteón de dioses clásicos de la Antigüedad grecolatina forma parte tan arraigada de la cultura occidental que la vanguardia no puede eliminar este rastro de tradición que tan profunda huella ha dejado en la literatura y el arte en general del mundo de Occidente.

La variedad de las poéticas vanguardistas en el panorama hispánico contempla la inclusión de ciertos aspectos de la mitología clásica entre los que destaca, sin lugar a dudas, la querencia por los dioses paganos de la Antigüedad grecolatina. En el largo desarrollo de su obra, los poetas vanguardistas españoles atesoran un número de alusiones a las divinidades antiguas que puede considerarse desproporcionado, especialmente si tenemos en cuenta la idea tradicional de ruptura con el pasado atribuida a los movimientos vanguardistas. En cualquier caso, es evidente que la ruptura trasciende los límites de lo que podría suponer una visión parcial del mundo. El deseo totalizador de todo poeta lleva a emplear cualquier material, sea tradicional o novedoso, ya que será la forma y el tratamiento lo que decidirá la modernidad de la obra creada. A este respecto, es asombroso comprobar la perfecta adecuación de los materiales clásicos en manos de los poetas vanguardistas españoles, desde los primeros ultraístas hasta la poesía de vejez de algunos miembros del 27.

1.- Dioses en general

La generalización en el uso del material clásico es la razón de ser de numerosas menciones vagas a divinidades que, con todo, es fácil asociar a las del panteón clásico, tal vez por tratarse de materia común a la tradición literaria occidental, incluida, evidentemente, la literatura clásica española que tan bien conocían los miembros del 27. La mención, como decimos, no llega a concretarse en ninguna divinidad, ni aparece rodeada de los atributos reconocibles de los dioses grecolatinos, tales como el rayo de Júpiter o los pavos reales de Juno. Sin embargo, es importante hacer notar cómo para el poeta la mención no es meramente decorativa, sino que la divinidad pagana representa en muchos casos una idea general o aparece como asociación a un ente humano divinizado.

El caso de Pedro Salinas (1891-1951) es ejemplar, en cuanto que diviniza al modo clásico el sentimiento de la felicidad, expresada como “diosa pura” y “divino ser” en el poema “La felicidad inminente” (pp. 489-493) de *Razón de amor*⁵⁴⁰. La felicidad, idea sujeto del poema, desciende de las alturas propias de una divinidad:

Pegando el oído al cielo se la oiría
en su gran marcha subceleste, hollando nubes.

Otras menciones generales a los dioses de la mitología grecolatina surgen de manera dispersa en varios poemas de Salinas. En “Dueña de ti misma” (p. 537, 539), de *Largo lamento*, las menciones a las “nubes olímpicas”, así como un “dios antiguo” no explicitado, nos ofrecen una clara guía para adscribir al mundo clásico antiguo los dioses que aparecen a lo largo del poema, dioses “que fingen entre nubes vago imperio”. También en *Largo lamento* el poema “De marfil o de cuero” (p. 552) presenta a los dioses descendiendo por las “vías celestes” –los brazos femeninos:

Tú, que tuviste brazos
como vías celestes
por donde descendían
los dioses a las horas
de nuestros dos relojes.

Los dioses del poema primero, aunque pertenecientes al Olimpo, no parecen tener ningún tipo de actuación o influencia en la vida de los humanos, sino que desde las “nubes olímpicas” se yerguen como seres marmóreos e impasibles. No sucede lo mismo en otras referencias posteriores a “diosas” en general –sin explicitar ninguna en particular–, propias de la última poesía de Salinas. En el libro de 1949 *Todo más claro* encontramos dos casos de estas menciones generales a diosas. La primera de ellas continúa con una visión estática de las divinidades clásicas, esta vez plasmadas en un lienzo, presumiblemente. En el poema “Pasajero en museo” (p. 763) el visitante de un museo parece dirigirse a un cuadro de temática mitológica –a juzgar por la invocación–:

Vosotras, quizá diosas, o mujeres,
ya en perpetua paz con vuestra carne,
felices habitantes del desnudo...

Pero será en “El cuerpo, fabuloso” (p. 801) donde el poeta, estableciendo una metáfora mitológica, observa en el periódico los balances de la bolsa, cuyas poderosas cifras se asemejan a las divinidades de la Antigüedad en cuanto dueñas de los destinos humanos, visión opuesta a aquella más temprana de los dioses contemplativos en sus “nubes olímpicas”:

⁵⁴⁰ De ahora en adelante, las citas corresponden al tomo Pedro Salinas, *Poesías completas*, edición de Soledad Salinas de Marichal, prólogo de Jorge Guillén, Barcelona, Lumen, 2002 (=1981), citando el título del poema y el poemario en que se encuentran.

...las bandadas diarias de las cifras,
cotizaciones de la bolsa, diosas,
dueñas de los destinos...

En el poema “Confianza” (p. 916) del libro póstumo de 1955 *Confianza*, este sentimiento está presente siempre que se den ciertas condiciones, como que las diosas “que pasan ligeras” dejen un alma “señalada con sus huellas”, señal preciosa que inspirará esa confianza de naturaleza divina. Por último, recordemos cómo Jorge Guillén (1893-1984) evocaba a su amigo fallecido, quien “ya en propio Olimpo, / Intocado por muerte sobrevive” (*Homenaje*, p. 198)⁵⁴¹.

La presencia de los dioses de la Antigüedad grecolatina es sustanciosa en la poesía de otro compañero del grupo del 27 como es Gerardo Diego. Nada mejor para este capítulo que citar un par de versos suyos pertenecientes a la composición fechada en 1928 “La muralla interior de Tokio” (II, 1201), integrada en la sección *Hojas* de las obras completas que manejamos⁵⁴². Diego admite aquí que los dioses inspiran la actividad del poeta, en este caso la suya misma:

...para expresar imágenes e ideas, me basta el cebo de
este papel blanco, no pasarán los dioses sin dejar en él sus huellas como
los pájaros sobre la nieve.

En otro poema posterior, titulado significativamente “Continuidad” (II, 302) e incluido en *Biografía incompleta*, las divinidades de la Antigüedad regresan intactas al mundo contemporáneo, tras siglos de inspiración a los vates. El poeta transmite primeramente su entusiasmo creador, para continuar manifestando su deseo de llegar a la gloria sin excluir la tradición anterior, metaforizada en los dioses antiguos que vuelven al presente “sin una sola cicatriz en la frente”, es decir, con todas sus facultades de inspiradores de la poesía a pleno rendimiento:

Ciertamente las campanas maduras no se cierran como los senos de oficina
cuando cae el relente
ni el tallo erguido de los lápices comprende que ha llegado
[el momento de coronarse de gloria
Pero yo sí lo sé y porque lo sé lo canto ardientemente
Los dioses los dioses miradlos han vuelto sin una sola cicatriz en la frente

También en múltiples ocasiones la poesía de Vicente Aleixandre (1898-1984) incluye una mención a dioses o diosas en general, con la característica de que suelen identificarse, de manera casi tópica, con la mujer amada. Así sucede en “Diosa” (p. 495), de *Sombra del paraíso*, cuando se describe bajo ese nombre a una mujer, o diosa⁵⁴³. Con todo, esta

⁵⁴¹ Para Jorge Guillén citamos por los cinco volúmenes de *Aire nuestro*, edición de Francisco J. Díaz de Castro, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993, indicando el poemario (*Cántico*, *Clamor*, *Homenaje*, *Y otros poemas*, *Final*) y la página en cuestión.

⁵⁴² Gerardo Diego, *Obras completas*, tomos I y II de poesía, edición preparada por Gerardo Diego y llevada a cabo por Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Aguilar, 1989. Citamos indicando entre paréntesis el tomo y la página.

⁵⁴³ De ahora en adelante citamos los versos de Aleixandre a través del volumen *Poesías completas*, edición de Alejandro Duque Amusco, Madrid, Visor, 2001.

diosa no presenta mayor relación con el mundo antiguo que la mención al mar hircano, que junto con la aparición de un tigre parece remitirnos a Virgilio, quien en la *Eneida*, IV, 366-367, pone en boca de Dido estas palabras dirigidas a Eneas⁵⁴⁴:

...duris genuit te cautibus horrens
Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.

El poeta español dice así:

Casi divina, leve
el seno se alza, cesa,
se yergue, abate; gime
como el amor. Y un tigre
soberbio la sostiene
como la mar hircana,
donde flotase extensa,
feliz, nunca ofrecida.

Del mismo poemario es “El sol” (p. 538), y de nuevo una mujer es comparada a una diosa:

Leve, ingrávida, apenas,
la sandalia. Pisadas
sin carne. Diosa sola,
demanda a un mundo planta
para su cuerpo, arriba
solar.

El tópico de la amada como diosa se repite en “Cántico amante para después de mi muerte” (pp. 652-653) de *Nacimiento último*:

Oh diosa, ligera eras tú, como un cuerpo desnudo
que levantado en medio de un bosque brilla a solas.
[...]
Ah, cuán poco duraste, tú eterna, para mis ojos pasajeros.
[...] ...tú perdurabas esbelta, poderosa en tu delicada
figura casi de piedra,
de carne vivacísima habitadora de los fulgores últimos.

La mujer-diosa se muestra cual Diana en el bosque:

Porque yo te vi alta y juvenil refulgir en el bosque, [...]
mientras los pájaros encendidos desliaban sus lenguas
y las fieras hermosas a tus pies se tendían y un palio celeste
de aves resplandecientes
daba aplauso de vuelos como una selva elevándose.

Y finalmente exclama el poeta:

¡Ah, cuerpo desnudo, diosa justa, cifra de mi minuto...

⁵⁴⁴ Citamos la traducción del volumen Virgilio, *Eneida*, introducción y traducción de Rafael Fontán Barreiro, Madrid, Alianza Editorial, 2002 (=1986) (“Biblioteca Temática. Clásicos de Grecia y Roma”, 8201): “...fue el Cáucaso erizado de duros peñascos / quien te engendró y las tigresas de Hircania te ofrecieron sus ubres”.

En el poemario posterior *Historia del corazón* la composición “La frontera” (p. 670) muestra también a la amada como diosa:

...cuerpo encerrado débilmente en perfume
que me enloquece de distancia y que, envuelto rigurosamente,
como una diosa de mí te aparta, bajo mis labios mortales.

Un “dios” indeterminado, porque la explicación “infante entre las olas” no parece aclarar nada, es lo que aparece en el poema “Formentor (carta a Camilo José Cela)” (p. 1.004) de *Retratos con nombre*:

... la sonrisa extensa se despliega,
son unos dientes
blancos
o totales, y se oye al fondo
risa de un dios, infante entre las olas.

Si, en definitiva, la poesía de Aleixandre enfatiza la relación entre el ser amado y la divinidad, más lejos ha de llegar Luis Cernuda (1902-1963), quien representa un caso excepcional de poeta interesado en la calidad divina del mundo, hasta tal punto que puede afirmarse que su poesía presenta una cualidad “panteística” verdaderamente extraordinaria. La tónica general de las menciones a divinidades en la poesía de Cernuda es la indefinición nominal, si bien existen casos de concreción. Así en las figuras de los dioses paganos representadas en las divinidades vistas como estatuas de mármol “en la avenida de los monumentos”, presentes en el poema “De qué país” (p. 185), de *Los placeres prohibidos*⁵⁴⁵. Tal vez los dioses representan aquí ese “deseo cósmico” del que habla Derek Harris en el texto que citaremos más adelante:

De qué país eres tú,
Dormido entre realidades como bocas sedientas,
Vida de sueños azuzados,
Y ese duelo que exhibes por la avenida de los monumentos,
Donde dioses y diosas olvidados
Levantán brazos inexistentes o miradas marmóreas.

El fracaso amoroso con Serafín F. Ferro se plasma en *Invocaciones*, libro comenzado a escribir en 1934. Según Derek Harris⁵⁴⁶, en este poemario Cernuda

...busca la realidad superior e invisible donde reina un panteísmo descubierto en el culto elegíaco a los dioses antiguos. Este panteísmo se remonta a los comienzos de la obra cernudiana, se lo ve en el *acorde total* de *Primeras poesías*, en los paraísos terrenales del amor en *Un Río, un Amor*, en el deseo cósmico de *Los Placeres Prohibidos*.

⁵⁴⁵ En adelante, para las citas de versos de Cernuda manejamos el primer volumen (*Poesía completa*, abreviado *PC.*) de Luis Cernuda, *Obra completa*, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1993. Para los dos volúmenes de prosa abreviamos *PR,1* y *PR,2*.

⁵⁴⁶ *PC.*, p. 71.

En efecto, en *Invocaciones* los poemas “Himno a la tristeza” (pp. 242-246) y “A las estatuas de los dioses” (pp. 246-248) son los más involucrados con los dioses clásicos. El comentario de Harris⁵⁴⁷ es suficientemente iluminador del tratamiento al que se ven sometidas las divinidades clásicas en un Cernuda que en ese momento lee y traduce a Hölderlin⁵⁴⁸.

Los dioses, aunque ignorados por la incredulidad del hombre moderno, encarnan aquella realidad superior e invisible escondida detrás de la apariencia del mundo. Siguiendo el ejemplo de Hölderlin, estos dioses antiguos son para Cernuda seres que desempeñan un papel más ético que religioso, al personificar en sí mismos el amor, la poesía, la fuerza y la belleza, y así simbolizar valores y creencias que el desengaño del poeta cree perdidos o desapercibidos en el mundo moderno. Esta tentativa de rescatar una fe perdida lleva al poeta, como Cernuda mismo reconoce, a un exilio espiritual que se busca adrede para favorecer la integridad de los valores representados en los dioses, y con los cuales el poeta tiene infaliblemente que comprometerse a despecho del bajo mundo en que le toca vivir.

De manera similar se expresa Philip Silver⁵⁴⁹ cuando afirma que

...podemos explicar la importancia de la temática de los dioses en Cernuda. En Cernuda lo mismo puede ser un dios griego, el dios cristiano, o un dios-amante. No tiene nada que ver con la religión, aunque sí, quizá, con las fuentes de la religión. Lo que le interesa a Cernuda es el deseo de unir cielo y tierra, de confundirlos; pero sabe que esto es imposible, que no puede haber encarnación feliz. [...] Cuando los dioses bajan a la tierra es para quedarse en ella. [...] Como todo lo que está aquí en la tierra, les falta sentido. [...] ...el poeta es el único héroe en la poesía de Cernuda. Los demás seres humanos, inconscientes, no sienten la división del Ser, simbolizado en la poesía por el distanciamiento de los dioses, la ausencia del “fuego celeste”, del “fuego originario” o del “soplo celeste”.

Otros poemas de este libro como “A un muchacho andaluz” (pp. 221-222) y “El joven marino” (pp. 236-242) presentan, según Harris⁵⁵⁰, a “seres idealizados de la belleza encarnada donde se refleja la fuerza panteísta de la naturaleza”:

La presencia sobrehumana del deseo y las figuras eróticas como el muchacho andaluz y el joven marino, que son casi seres semidivinos, enlazan fácilmente con el tema de los dioses antiguos y la preocupación por la escondida divinidad del mundo.⁵⁵¹

⁵⁴⁷ PC., p. 72.

⁵⁴⁸ Es interesante comprobar la absoluta coincidencia cronológica de los poemas originales de Cernuda y de las traducciones de Hölderlin: “Himno a la tristeza” tiene fecha del 28 de octubre del 1935, “A las estatuas de los dioses”, del 8 de noviembre de ese mismo año; las traducciones del alemán fueron publicadas en el nº 32 de la revista *Cruz y Raya*, noviembre de 1935. Cf. PC., pp. 791 y 848-850. El propio Cernuda habla en *Historial de un libro* (PR, I, p. 640) de la presencia del poeta romántico alemán cuando recuerda la gestación de *Invocaciones*: “Más que mediada ya la colección, antes de componer el «Himno a la tristeza», comencé a leer y estudiar a Hölderlin, cuyo conocimiento ha sido una de mis mayores experiencias en cuanto poeta.”

⁵⁴⁹ En “Cernuda, poeta ontológico”, *Luis Cernuda*, edición de Derek Harris, Madrid, Taurus, 1977, (Serie “El escritor y la crítica”), pp. 208-210.

⁵⁵⁰ PC., p. 72.

⁵⁵¹ PC., p. 86.

En *Las nubes* este panteísmo continúa, e incluso hay una referencia a los dioses del pasado en “La fuente” (p. 269), en un deseo de volver a los tiempos heroicos de los dioses paganos:

Este brotar continuo viene de la remota
Cima donde cayeron dioses, de los siglos
Pasados, con un dejo de paz, hasta la vida
Que dora vagamente mi azul ímpetu helado.

El poema “La adoración de los magos” (pp. 298-308), de este mismo libro, es un ejemplo de la falta de apego por la fe cristiana. “Esta parábola de la pérdida de la fe religiosa termina con una nueva declaración de la fe panteísta”, afirma Harris⁵⁵². Los reyes magos se frustran ante la “pobre” divinidad de dios al que vienen a ver. Pero será un pastor el que muestre las bondades del contacto con la naturaleza panteísta. Los dioses clásicos, asimilados a la belleza del mundo en que fueron concebidos, se prefieren a la figura de un dios martirizado, como es la visión católica de Jesucristo crucificado. No se nos oculta la herencia modernista de esta idea, tomada, a su vez, de simbolistas y parnasianos. En Cernuda está ya presente en “A un muchacho andaluz” (p. 222), de *Invocaciones*:

...nunca he querido dioses crucificados,
Tristes dioses que insultan
Esa tierra ardorosa que te hizo y deshace.

Y en “*Dans ma péniche*” (p. 234), también de este libro, se insiste en la misma idea:

...el exangüe dios cristiano,
A quien el comerciante adora para mejor cobrar su mercancía.

La idea se reexpone en la prosa “El poeta y los mitos” (pp. 560-561) del libro *Ocnos* compuesta entre 1940 y 1946-1947:

¿Por qué se te enseñaba a doblegar la cabeza ante el sufrimiento
divinizado, cuando en otro tiempo los hombres fueron tan felices como para
adorar, en su plenitud trágica, la hermosura?

Señala Gómez Canseco⁵⁵³ la presencia obsesiva en ese poemario “de la vida humana como un sueño de la divinidad”, y aporta los ejemplos de “Elegía española [I]” (p. 259):

...cuando mi vida
Era un sueño en la mente de los dioses.

“Niño muerto” (p. 273):

⁵⁵² PC., p. 76.

⁵⁵³ Luis Gómez Canseco, “Lo mitológico en Cernuda después de *Invocaciones*”, en Luis Gómez Canseco (coord.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva, Universidad-Servicio de Publicaciones, 1994, p. 117.

...Tus ojos solos
Frente a la imagen dura de la muerte.
Ese sueño de Dios no lo aceptaste.

Y “Jardín antiguo” (p. 297):

Sentir otra vez, como entonces,
La espina aguda del deseo,
Mientras la juventud pasada
Vuelve. Sueño de un dios sin tiempo.

Además, siguiendo a este investigador, podemos comentar la inclusión de la mitología nórdica, presente en el “*Scherzo para un elfo*” (pp. 261-263), que según Gómez Canseco⁵⁵⁴ se debe al contacto con la literatura inglesa, en especial Shakespeare y su *Sueño de una noche de verano*, cuyo personaje de Puck sirvió de inspiración a Mendelssohn precisamente para el scherzo de su homónima obra musical.

En *Como quien espera el alba* el ideal panteísta parece haber decrecido. El poema “El águila” (pp. 321-323) juega con el mito del rapto de Ganimedes como fondo; y en el poema “Las ruinas” (pp. 323-326) se reniega de la fe definitivamente, prefiriéndose una experiencia vital autónoma y contemplativa:

Yo no te envidio, Dios; déjame a solas
Con mis obras humanas que no duran:
El afán de llenar lo que es efímero
De eternidad, vale tu omnipotencia.

Esto es el hombre. Aprende pues, y cesa
De perseguir eternos dioses sordos
Que tu plegaria nutre y tu olvido aniquila.
Tu vida, lo mismo que la flor, ¿es menos bella acaso
Porque crezca y se abra en brazos de la muerte?

Sagrada y misteriosa cae la noche,
Dulce como una mano amiga que acaricia,
Y en su pecho, donde tal ahora yo, otros un día
Descansaron la frente, me reclino
A contemplar sereno el campo y las ruinas.

El poema “Las edades” (pp. 412-414) de *Vivir sin estar viviendo* es síntoma de la total descomposición que sufren los dioses, sea cual sea el credo al que pertenecen. Junto a los hombres, los dioses y las ruinas materiales del pasado no son más que espectros:

La piedra cariada, el mármol corroído,
Es descomposición del dios, segura
De consumarse bajo el aire, como
Bajo la tierra la del hombre;
Ambos, el dios y el hombre, iguales
Ante el ultraje igual del azar y del tiempo
Cuyo poder los rige, y aceptada
La humildad de perderse en el olvido.

⁵⁵⁴ “Lo mitológico en Cernuda...”, pp. 118-119.

En la penumbra polvorienta pasan hoy
Seres grises; con ojos asombrados
Miran sin ver aquellos cuerpos duros
Orgullosos: el anca, el vientre, el lomo
De animales perfectos; los vestigios
Del dios que fue, que exige serlo siempre;
Y hostiles como extraños ofenden su agonía
Con una admiración incrédula.

En este mismo libro, a pesar de todo, volvemos a encontrar dioses cercanos a los antiguos. En “El elegido” (pp. 455-456) se describe a un joven seguramente iniciado en misterios religiosos. Este joven, cuyo cuerpo está “como el de un dios ungido”, recibe favores sexuales de unas jóvenes que parecen exuberantes diosas antiguas:

Cuatro doncellas bajo nombres de diosas
Para acceso carnal destinadas le eran.

E incluso la esencia del dios clásico, su luz y clarividencia está presente en el primero de los “Cuatro poemas a una sombra”, titulado “La ventana” (pp. 384-385):

El amor nace en los ojos,
Adonde tú, perdidamente,
Tiemblas de hallarte aún desconocido,
Sonriente, exigiendo;
La mirada es quien crea,
Por el amor, el mundo,
Y el amor quien percibe,
Dentro del hombre oscuro, el ser divino,
Criatura de luz entonces viva
En los ojos que ven y que comprenden.

Otro de los poemas en prosa de *Ocnos*, “Regreso a la sombra” (p. 612), compuesto en 1956 y al que volveremos más adelante al analizar la presencia del mito de Orfeo, rechaza de nuevo la posibilidad de esos dioses antiguos:

...ya no hay dioses que nos devuelvan compasivos lo que perdimos, sino
un azar ciego que va trazando torcidamente, con paso de borracho, el rumbo
estúpido de nuestra vida.

El panteísmo en Cernuda es, en opinión de Harris⁵⁵⁵, la “respuesta evasiva frente a las dificultades que encuentran los sueños” y

...anuncia el concepto de una realidad superior que se halla escondida por detrás de la apariencia cotidiana del mundo. [...] La visión panteísta proclama que el concepto elemental del deseo y la comunión trascendente con la naturaleza representan la verdadera realidad, mientras que la sociedad se compone de “realidades vacías”.

⁵⁵⁵ PC., pp. 65-66.

Tal visión nos la ofrece, casi a modo de proclama, la última estrofa del poema “El mirlo, la gaviota” (p. 190), de *Los placeres prohibidos*, donde a la idea de panteísmo se une el deseo de comunión con la naturaleza, tema entroncado con el mito de Narciso, tan grato a nuestro poeta:

Creo en la vida,
Creo en ti que no conozco aún,
Creo en mí mismo;
Porque algún día yo seré todas las cosas que amo:
El aire, el agua, las plantas, el adolescente.

Otro ejemplo claro de panteísmo en Cernuda lo representa “A un poeta futuro” (pp. 339-343) de *Como quien espera el alba*. En él, la propia esencia divina se observa en la naturaleza:

Como en fuente lejana, en el futuro
Duermen las formas posibles de la vida
En un sueño sin sueños, nulas e inconscientes,
Prontas a reflejar la idea de los dioses.
Y entre los seres que serán un día
Sueñas tu sueño, mi imposible amigo.

Aunque el panteísmo no siempre es efectivo:

Si el tiempo de los hombres y el tiempo de los dioses
Fuera uno, esta nota que en mí inaugura el ritmo,
Unida con la tuya se acordaría en cadencia,
No callando sin eco entre el mudo auditorio.

A todo esto debemos sumar el extraordinario interés de Cernuda por los filósofos presocráticos, interés que, dentro del grupo del 27, solamente encontrará parangón en Emilio Prados.

En la obra de otros poetas de la generación del 27, la presencia de los dioses en general aporta solamente algunas pequeñas pero interesantes muestras. En Rafael Alberti (1902-1999), un color destinatario de poema, “Negro” (II, 342) de *A la pintura*, rememora a todos los dioses antiguos, en una simple mención decorativa⁵⁵⁶:

Tuve forma de vaso, negro ánfora,
cielo para los dioses del Olimpo.

Ejemplo aislado es la advocación como “dios del tacto” con que Manuel Altolaguirre (1905-1959) se refiere al aire en su poema “El aire” (OP, 129)⁵⁵⁷.

⁵⁵⁶ En adelante, si no se indica otra cosa, las citas de poemas de Alberti corresponden a las *Obras completas* (tomos I, II, III), edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988. Tras el título del poema indicamos entre paréntesis el tomo y la página correspondientes, y a continuación el nombre del poemario o, en su caso, sección de las *Obras completas* donde se encuentra.

⁵⁵⁷ Manejamos las *Obras completas*, III. *Poesía*, edición crítica de James Valender, Madrid, Ediciones Istmo, 1992 (Colección “Bella bellatrix”), indicando las siglas y la numeración presente en este tomo: PC, poemas pertenecientes a las *Poesías completas* y OP, *Otros poemas*. Cuando se trata de poemas en prosa, citamos la página de esta edición.

2.- El nacimiento de Venus

La diosa grecolatina del amor es, seguramente, la divinidad más cercana a los poetas del 27. Ahora más que nunca asistimos al despliegue de imaginación y tratamientos diversos que la materia clásica recibe por parte de los poetas –y artistas en general– de vanguardia. Tal vez la temática amorosa ubicua en la poesía hace imposible el olvido de Venus. La diosa clásica, inspiradora de obras de arte incontables a lo largo de los siglos, es difícilmente una figura prescindible; por ello, tal vez, la tradición no se rompe con la vanguardia, sino que se integra en el nuevo horizonte de formas arriesgadas y temáticas modernas.

De entre los distintos elementos del mito, el que atañe a su nacimiento supone toda una experiencia creadora en las primeras décadas del siglo XX, estableciéndose una línea de acción que, si bien diferente en cada caso concreto, transita inamovible a lo largo de todo el siglo. En efecto, los artistas continúan acudiendo al mito del nacimiento de Venus pasado el medio siglo, síntoma evidente de unidad de pensamiento, por un lado, y de continuidad con la tradición clásica. Si bien nuestro interés principal se ciñe a la literatura, no dejaremos de señalar cómo el mito se recrea en otras artes, como la pintura o la escultura. Asimismo, por toda la riqueza que representa la tradición de este mito concreto, es un excelente termómetro para conocer ciertas opiniones e ideas generales de algunos de los principales autores vanguardistas sobre lo que supone la nueva concepción del arte que está surgiendo.

Por tanto, nuestro propósito ahora es mostrar cómo ha sido recreado en múltiples ocasiones por escritores españoles de vanguardia, especialmente por los poetas del grupo del 27, a través de una recopilación de diversos testimonios y poemas en un arco temporal que prácticamente abarca la totalidad del siglo XX.

El mito es materia artística desde la cerámica antigua hasta la escultura contemporánea, desde la poesía griega arcaica hasta la vanguardia europea. A finales del siglo XIX, el Modernismo explota el mito⁵⁵⁸, mito que traspasará sorprendentemente el filtro que suponen las vanguardias históricas, a pesar de la clara oposición de algunos nombres, como el joven Borges. Pero la pervivencia de lo clásico en las manifestaciones artísticas de vanguardia incide repetidamente en la representación de este mito de profundas raíces poéticas y pictóricas, fundamentalmente.

Fuentes clásicas y modernas. La simbología contemporánea del mito y modos de pervivencia

La fuente básica para el mito se remonta a la *Teogonía* de Hesiodo, versos 190-200⁵⁵⁹:

⁵⁵⁸ Cf. el artículo de Vicente Cristóbal, “Mitología clásica en la poesía de Salvador Rueda”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 20, nº 2, 2002, pp. 493-517.

⁵⁵⁹ Citamos el texto griego de la edición oxoniense de Friedrich Solmsen, Reinhold Merkelbach y Martin Litchfield West, *Theogonia opera et dies scutum*, Oxford, E. Typographo Clarendoniano, 1970 (“Oxford

...ἀμφὶ δὲ λευκὸς
 ἀφρὸς ἀπ' ἀθανάτου χροὸς ὤρνυτο· τῷ δ' ἐνὶ κούρῃ
 ἐθρέφθη· πρῶτον δὲ Κυθήροισι ζαθέοισιν
 ἔπλητ', ἔνθεν ἔπειτα περίρρυτον ἵκετο Κύπρον·
 ἐκ δ' ἔβη αἰδοίῃ καλῇ θεός, ἀμφὶ δὲ ποίῃ
 ποσσὶν ὑπὸ ῥαδινοῖσιν ἀέξετο· τὴν δ' Ἀφροδίτην
 [...]
 κικλήσκουσι θεοὶ τε καὶ ἄνδρες, οὐνεκ' ἐν ἀφρῷ
 θρέφθη· ἀτὰρ Κυθήρεισαν, ὅτι προσέκυρσε Κυθήροισι·
 κυπρογενεὰ δ', ὅτι γέντο περικλύστῳ ἐνὶ Κύπρῳ
 [ἦδ' ἐφίλομμε δέα, ὅτι μηδέων ἐξεφάνθη]

...surgía del miembro inmortal una blanca espuma y en medio de ella nació una doncella.

Primero navegó hacia la divina Citera y desde allí se dirigió después a Chipre rodeada de corrientes. Salió del mar la augusta y bella diosa, y bajo sus delicados pies crecía la hierba en torno. Afrodita [...] la llaman los dioses y hombres, porque nació en medio de la espuma, y también Citerea, porque se dirigió a Citera. Ciprogénea, porque nació en Chipre de muchas olas, [y Filomedeia, porque surgió de los genitales].

Por otro lado, hay que considerar la importancia de la iconografía del mito, decisiva en la adquisición de esa cultura mitológica que veremos en los artistas del siglo XX. Y es que desde el *Trono Ludovisi*, del 460 a. C., hasta representaciones contemporáneas del mito como las de Dalí, pasando por *El nacimiento de Venus* (c. 1486) de Botticelli, el mito recorre con fruición las artes plásticas occidentales. En muchos casos el acceso al mito clásico en los autores de los que hablaremos a continuación tiene lugar a través de la pintura, precisamente. El caso de Rafael Alberti es el más claro debido a su propia confesión⁵⁶⁰.

Así, los artistas contemporáneos se hallan frente a una imagen muy conocida, sencilla en su concepción y de belleza radiante, con el modelo de Botticelli en mente. La sencillez de los elementos plásticos de la escena (básicamente, una mujer desnuda que surge del mar espumoso sobre una concha) tiene como resultado que sea aplicable a múltiples contextos, es decir, casi a cualquier situación que requiera la aparición repentina o, mejor dicho, inesperada, de alguna persona o incluso objeto.

A pesar de todo, varios son los tratamientos que el mito recibe en los autores españoles contemporáneos: por un lado, la escena del nacimiento de Venus puede ser narrada sin mayor trascendencia que la propia reproducción del mito clásico, al modo de recreación arqueológica de una “historia” antigua. Es el caso de Blasco Ibáñez en su novela *Sónnica la cortesana*, con fuente en Silio Itálico. Por otro lado, el Modernismo añade a la mera reproducción arqueológica la idea de Belleza, de nacimiento de la

Classical Texts”); la traducción española corresponde al volumen de Hesiodo, *Obras y fragmentos*, introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1990 (=1978) (“Biblioteca Clásica Gredos”, 3). Otro texto clásico que transmite el mito es el segundo himno homérico dedicado a Afrodita, con una breve cita a su nacimiento marino; véase *Himnos homéricos. La “Batracomiomaquia”*, traducción, introducción y notas de Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 1978 (“Biblioteca Clásica Gredos”, 8).

⁵⁶⁰ Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix-Barral, 1975, pp. 100-103 y 123-124.

Belleza, máxima aspiración de los poetas modernistas, que tienen como fin la perfección formal de sus obras. La búsqueda de esa Belleza les lleva en ocasiones a presentar el mito del nacimiento como una decoración que por sí misma ya alcanza la Belleza requerida, intrínseca a la diosa clásica que nace en el mito recreado.

La irrupción de la vanguardia no relega al olvido el mito; al contrario, la estética vanguardista lo hace suyo aplicándolo a diversas y, en ocasiones, peregrinas situaciones. Podemos decir, con todo, que el mito recibe un tratamiento salpicado y disperso, recreado nueva y personalmente en la imaginación de cada uno de los autores contemporáneos. La unidad de motivo que hasta el siglo XX había tenido este mito se descalabra, aunque algunos puntos en común sí se pueden destacar, especialmente los relativos a la iconografía: el mar, el agua, las olas, la concha, la playa, la joven, la sorpresa...

El mito puede aludir en la estética vanguardista española a la aparición del ser amado, casi siempre una mujer, aunque contamos con un ejemplo aplicado a un varón. Sin que sea necesariamente un ser humano, se asimila también el nacimiento de la diosa con el surgir del amor en general y más concretamente del amor verdadero y puro, en este caso a través de un niño o una niña (así sucede en Lorca y en Aleixandre). El nacimiento de la esperanza en el amor, así como el nacimiento de la aurora y con ella de nuevas esperanzas, son otras visiones del mito clásico que adoptan los poetas de vanguardia.

Otro aspecto de la simbología del mito en su aplicación contemporánea es el resurgir de la Belleza, pero no como ideal estético al estilo modernista; ahora, con el nacimiento de la diosa, se hace posible la aparición de la Belleza en el mundo. Incluso el nacimiento del mundo como lugar para el amor se asocia al nacimiento de Venus en la estética de Vicente Aleixandre, por ejemplo.

La aparición del mar en un poema provoca la inserción del mito por tratarse del escenario en que se desarrolla, especialmente en poetas que cuentan con libros dedicados al mar, como Salinas o Alberti. Un tratamiento especial del mito consiste en asimilarlo a las bañistas contemporáneas que surgen del mar tras un baño o se tienden en la arena mostrando sin pudor su cuerpo.

No puede faltar la vertiente lúdica del mito: a partir de sus elementos constituyentes se recrea y reinventa la situación mítica, acercándola a nuestro tiempo. El máximo representante de este tipo de tratamiento es Gerardo Diego. Y sin llegar al carácter lúdico, pero adecuando la escena mitológica a lugares contemporáneos, la poética vanguardista acoge plenamente el mito en más de una ocasión (recordamos especialmente el caso de Pedro Salinas).

Estos son básicamente los tratamientos vanguardistas del mito del nacimiento de Venus, aunque la lista no termina aquí. Como antes decíamos, cada autor descubrirá nuevas situaciones en las que aplicar el mito, desde la visión de las modernas actrices norteamericanas que a modo de modernas Venus nacen en las pantallas cinematográficas hasta la leyenda de la fundación de Cádiz por el héroe homérico Menesteo, pasando por el descubrimiento de una estatua romana de Venus que renace en nuestros días o el nacimiento de Venus en una moderna Edad de Oro (la Segunda

República) interrumpido por la llegada de la guerra (el alzamiento de julio de 1936).

Veamos ahora las realizaciones concretas de estas tendencias principales y de otras de menos relieve pero indicadoras del interés y la pervivencia del este mito en nuestras letras contemporáneas.

La mirada del Realismo y el Modernismo en el siglo XX. Algunos casos extranjeros

El siglo XX español despierta con un nacimiento de Afrodita en la novela histórica del valenciano Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) *Sónnica la cortesana*, fechada por el autor entre julio y septiembre de 1900, y publicada en 1901. Si bien el autor es conocido por sus novelas de costumbres de tradición decimonónica, la que nos ocupa es un alto en el camino que recrea la toma de Sagunto por Aníbal en el 219 a. C. El propio novelista aclara la gestación de su novela en el prólogo “Al lector” (p. 7) que escribió dos décadas después –tiene fecha de 1923⁵⁶¹–:

...abandonando la novela de costumbres contemporáneas, la descripción de lo que podía ver directamente con mis ojos, produje una obra de reconstrucción arqueológica más o menos fiel, una novela de remotas evocaciones.

Pero a Blasco le preocupa de tal manera la veracidad de lo que quiere contar que recurre a la lectura directa de Silio Itálico, autor hispano del siglo I d. C. (c. 25-101), para documentar su novela. El propio Blasco confiesa esta relación directa de su obra con el poeta antiguo, al cual llama Silvio:

Necesité rehacer mis estudios de bachillerato para leer algunas obras antiguas que tratan de la heroica resistencia de Sagunto y su destrucción. [...] Para escribirla [la novela] me inspiré en el poema sobre la segunda guerra púnica del poeta latino Silvio Itálico, autor romano del principio de la decadencia, nacido en España.

Esto no lo ha dicho ningún crítico, y tal vez no lo habría dicho nunca, pues son contados los que se acuerdan de leer el citado poema. Yo, como he manifestado antes, tuve que repasar mi latín para conocer la obra de Silvio Itálico, y algunos de mis personajes secundarios los he sacado de ella, así como determinadas escenas. (p. 9)

Sin duda, la relación del poema antiguo, *Punica*, con la novela es bien poderosa, lo cual no se puede decir del conocimiento de Blasco Ibáñez respecto al mundo clásico en general⁵⁶². No obstante, tiene el suficiente

⁵⁶¹ La novela puede leerse en el volumen I de las *Obras completas, con una nota biobibliográfica*, Madrid, Aguilar, 1970 (8ª edición, 1ª reimpresión); contamos también con el volumen *Sónnica la cortesana*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, por el cual citamos. Esta reedición incluye como portada un detalle del cuadro *Bacante* (1881) del también valenciano Joaquín Sorolla, conservado en el Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.

⁵⁶² Véase el artículo de Enrique Ángel Ramos Jurado: “La tradición clásica en Vicente Blasco Ibáñez”, en su libro *Cuatro estudios sobre tradición clásica en la literatura española (Lope, Blasco, Alberti y Mª Teresa León, y la novela histórica)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2001, pp. 45-57.

como para describir un nacimiento de Afrodita en el capítulo segundo de *Sónnica la cortesana*, titulado “La ciudad”, cuando Euforias relata la vida de la protagonista:

Creía haber nacido en Chipre, la isla del amor para los navegantes. En aquellas playas, de cuyas espumas hicieron nacer los poetas la triunfante belleza de Venus Afrodita, las mujeres de la isla van, al cerrar la noche, en busca de los marineros para prostituirse en memoria de su diosa. De uno de estos encuentros con un remero había nacido Sónnica. (p. 77)

De este modo, Blasco rememora, al alborear el siglo XX, el nacimiento de la diosa del amor⁵⁶³.

El Modernismo recoge e incorpora el mito en sus creaciones, adecuada realización de la idea de Belleza y de su nacimiento. Ya hemos señalado la finalidad eminentemente formal de esta poesía y cómo la búsqueda de esa Belleza sugiere en los poetas modernistas el mito del nacimiento de Venus como un elemento ornamental que en sí mismo logra la propia Belleza y que en la diosa pagana del amor alcanza su máxima expresión. Como breve representación de la visión modernista del mito sirva este pasaje del no muy conocido cuento “Mi tía Rosa” (1913) de Rubén Darío (1867-1916), donde habla así la propia diosa⁵⁶⁴:

¡Yo soy la inmortal Anadiómena, la gloriosa patrona de los cisnes! Yo soy la maravilla de las cosas, cuya presencia conmueve los nervios arcanos del orbe; yo soy la divina Venus, emperatriz de los reyes, madre de los poetas.

El poeta nicaragüense introduce el término tradicional “Anadiómena”, que veremos cómo es utilizado también por otros artistas de vanguardia. Darío había esbozado ya el nacimiento de la diosa en dos poemas de sus libros más importantes: en el “Coloquio de los centauros” de *Prosas profanas* (1895) y en “Carne, celeste carne de la mujer” de *Cantos de vida y esperanza* (1905).

El mito está presente también en otros autores fuera del ámbito de la lengua española. Aparte de la novela *El nacimiento de Venus* (1909), inscrita en un Realismo tardío, del premio Nobel de 1910, el alemán Paul Heyse (1830-1914), como ejemplos representativos de la pervivencia del mito en estos años de la primera vanguardia podemos citar al estadounidense Ezra Pound (1885-1972), quien en su poema “Hugh Selwyn

⁵⁶³ Sobre esta novela y su relación con el poema latino de Silio Itálico, véase el estudio de Ramos Jurado, “La novela histórica de tema grecorromano a inicios de un nuevo siglo. Estudios de *Sónnica la cortesana* y *Menesteos, marinero de abril*”, en el citado libro *Cuatro estudios sobre tradición clásica...*, pp. 93-120. Para este investigador (pp. 113-114), Blasco recurrió seguramente a la ayuda de las traducciones francesas disponibles: “¿Qué edición de Silio Itálico pudo manejar Blasco Ibáñez como fuente? Pensamos que en su época, hasta la fecha en que fue escrita *Sónnica la cortesana*, podía tener acceso a las ediciones de L. Lemaire en Didot y de L. Bauer y a las traducciones francesas de E. F. Corpet & N. A. Dubois o de M. Kermoyan, en la *Collection d’auteurs latins*. Desde nuestro punto de vista, teniendo en cuenta los conocimientos de latín que tenía nuestro autor, pensamos que debió acudir, a pesar de lo que nos decía de que tuvo que «repasar» su «latín», a una de las traducciones francesas, lengua y cultura por la que sentía particular predilección.”

⁵⁶⁴ Rubén Darío, *Cuentos completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000 (= 1950), pp. 406-407.

Mauberley” del libro *Personae* (1909)⁵⁶⁵ recuerda el nacimiento de Venus, así como al malogrado poeta ruso Ósip Emílievich Mandelstam (1891-1938), que le dedica al tema este poema de 1910 titulado en latín “Silentium”, de su libro *La piedra* (1913)⁵⁶⁶:

Ella aún no ha nacido,
ella es la música y la palabra,
y por ello es de todo lo vivo
la unión inviolable.

Tranquilamente respiran los pechos del mar;
pero, como loco, está claro el día,
y la pálida espuma violeta
en el recipiente negroazulado.

¡Que hallen mis labios
la mudez inicial
como una nota cristalina
que es pura desde el nacimiento!

¡Quédate como espuma, Afrodita,
y tú, palabra, vuelve a ser música,
y avergüénzate del corazón, tú, corazón
fundido con el principio de la vida!

En otros ámbitos artísticos, el mito sigue presente. Por ejemplo, la obra escultórica de Auguste Rodin (1840-1917) nos ofrece el *Nacimiento de Venus* (1906-1907, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), pieza cronológicamente cercana al manifiesto futurista de Marinetti, y que, si bien pertenece por derecho propio a otras tendencias artísticas, es sintomática del ambiente cultural en que nace la vanguardia. Un ayudante de Rodin es Antoine Bourdelle (1861-1929), caracterizado por una tendencia al monumentalismo escultórico propia de finales del XIX pero presente hasta bien entrado el siglo XX. Este artista es autor del friso *El nacimiento de Venus* para el teatro de Marsella en 1924, así de otras muchas obras de temática clásica grecolatina.

Primeras manifestaciones en la vanguardia. Las revistas literarias y el Ultraísmo

Nosotros nos centraremos básicamente en las recreaciones que llevaron a cabo algunos escritores de la vanguardia histórica española, no sólo los diez componentes más o menos canónicos de la Generación del 27, sino también otros poetas y prosistas de menos calado que en las tres primeras décadas del siglo XX se subieron al carro de la creación de más moderno signo; y ello se debe a que la vanguardia es un terreno de fértil brotar para la tradición clásica, a pesar de los aspavientos renovadores que en un

⁵⁶⁵ *Personae, the collected shorter poems of Ezra Pound*, New York, A New Directions Book, 1971 (9ª edición), pp. 185-204.

⁵⁶⁶ La traducción, realizada sobre el texto de Осип Мандельштам, *Стихотворения*, Ленинград, Советский писатель, 1978, corresponde a la generosidad de Verónica Uribe Sokolov.

principio agitaron el panorama cultural de comienzos de siglo. Sin duda, los mitos clásicos acarrearán el peso de una larga y compleja historia literaria que no es tan fácil abandonar, ni siquiera cuando los que escriben son autores de la más rabiosa modernidad. No se debe olvidar que el vanguardista por excelencia en España, Ramón Gómez de la Serna, tiene bajo su augusta dirección la revista *Prometeo*, clásica en el título y en las primeras propuestas, como expusimos en el capítulo concerniente a las revistas. Por otra parte, el vanguardismo se hace eco de las etéreas mujeres del Simbolismo español, que tanto tienen de diosas o semi-diosas clásicas. Tal es el caso de las figuras presentes en los lienzos de Julio Romero de Torres o la perfilada muchacha del óleo de Leandro Oroz Lecalle (1883-1933) *Antonio Machado y su musa* (1924, colección del Banco Urquijo).

En las propias revistas de vanguardia españolas encontramos algunas tempranas realizaciones modernas del mito que nos ocupa. La importancia de este medio para el conocimiento de la actividad vanguardista a comienzos de siglo en España es innegable. Gran parte de los autores que comenzaron a mostrar interés por las nuevas formas dieron a conocer sus tanteos en la prensa literaria; hasta tal punto es relevante su contribución que, en la mayor parte de los casos, los autores pioneros de la vanguardia española, los ultraístas, no verán sus versos publicados en libro, sino que correrán dispersos por las revistas literarias de vanguardia hasta la recolección moderna plasmada en algunas antologías.

De entre los ultraístas destaca el joven Jorge Luis Borges, que en su breve estancia madrileña de marzo a mayo de 1920 entró en contacto con el grupo y su mentor, Rafael Cansinos Assens. Las colaboraciones del argentino en las revistas españolas incluyen algún que otro manifiesto en el que critica el uso mecánico de la mitología, criticando justamente el mito del nacimiento de Afrodita. Ya vimos cómo en un artículo que tiene mucho de manifiesto, titulado “Al margen de la moderna estética” (*Grecia*, nº 39, 31 de enero de 1920), el joven Borges criticaba “la visión lamentable de Afrodita surgiendo de un Mediterráneo de añil ante un coro de obligados tritones”, figura que, en su opinión, es recurrente en los poemas de esos años siempre que se topan con “las formidables selvas del mar”⁵⁶⁷.

Veamos otros textos interesantes publicados en revistas de vanguardia. Una de las publicaciones más llamativas es la sevillana *Grecia*, que con tal título se alza pronto como una de las voces principales del Ultraísmo. El texto inicial de la revista (nº 1, 12 de octubre de 1918), “Nuestras normas” de Adriano del Valle, introduce a “la fragante Citerea”, “Venus, naciente del mar, emperatriz de la tarde y las estrellas”. Ya hemos señalado cómo este autor utiliza en ocasiones el pseudónimo latinizante “Adrianvs” (así en *Grecia*, nº 15, 10 de mayo de 1919). Mayor relieve cobra una página también modernista aún del director de *Grecia*, Isaac del Vando-Villar, quien será, no obstante, uno de los impulsores principales del ultra. Ya comentada en el capítulo referente a las revistas, no podemos dejar de citar aquí la prosa titulada *Los amorcillos de las Delicias Viejas* (*Grecia*, nº 27, 20 de septiembre de 1919). Presenta un ambiente recargadamente heleno, con templos y escultura clásica, así como esta referencia al nacimiento de Afrodita, extrañamente situado en el Adriático:

⁵⁶⁷ Borges, *Textos recobrados*, p. 31.

Y de rodillas he besado la espuma blanca de sus vestidos, como los jóvenes griegos besaron las espumas del Adriático, de donde emergiera, simbólica, la diosa Afrodita.

Los elementos mitológicos desempeñan asimismo un papel importante en el relato *Lucía en Sexquilandia* del granadino Manuel López Banús, publicado en la revista *Gallo* (nº 1, febrero de 1928). Junto a Diana cazadora, sirenas que destrozan a seres humanos y transformaciones proteicas, Venus y su concha hacen su aparición en el cuento:

–Lucía, ¿me permite usted que le desate la zapatilla?

–¿Para qué?

–Para echarla al mar como un barquito; flotando, será una maceta de nenúfar.

–O la concha de Venus, ¿no?

Yo no supe ser con Lucía tan galante como ella misma. Pero no me atreví a decirle que ella no era Venus.

Otro texto en prosa, esta vez de Antonio Espina García, titulado *Venus Cynelia*, aparecido en el séptimo número (junio-julio de 1927) de la revista sevillana *Mediodía*, toma como pretexto la novedad de las atractivas actrices rubias de Hollywood para imaginar un moderno nacimiento en la pantalla de estas nuevas Venus cinematográficas. Como en otros textos vanguardistas, se acoge con entusiasmo el maquinismo, la electricidad y otros adelantos técnicos, con los cuales el mito clásico no está reñido. El texto, por otro lado, recurre a otras diosas clásicas como Diana o Hebe para mostrar los diversos estereotipos femeninos presentes en las salas de proyección, mujeres que no podrán competir con la Venus que “nace” en la pantalla. El autor, transido de clasicismo, incluso llega a recurrir al latín en el momento en que aparece la nueva diosa. Reproducimos los fragmentos referidos a Venus (el texto completo lo incluimos en el apéndice III):

El ingreso de Venus en la cámara oscura, no nos ha producido todavía la gran sensación que nos produjo su prístino nacimiento en el mar.

Sin embargo Venus ha nacido otra vez. Ha nacido en la espuma del haz luminoso y tomado carne lunar en la pantalla.

Para que transmutase el milagro, fue indispensable que toda la isla de Cytheres quedase a oscuras.

En la tiniebla muda y sensual del pecado.

Y que todas las localidades de la isla cytherea se agotasen desde el primer día.

Ahora las Venus anteriores, suspiran, estremecidos sus desnudos alabastros, enamoradas y envidiosas en los antepalcos.

[...]

Transcurren unos minutos.

Y surge el nuevo Mito.

El “jazz-band” de los héroes ataca un “charlestón”. Se ilumina la gran pantalla moderna. En su centro hay un punto brillante, rutilante, soleal, cegador, eléctrico, bengálico, estelar, que: va abriéndose poco a poco, extendiéndose, aumentando su circunferencia. Y de pronto: Ella.

Afrodita, emerge nueva, concebida pulcra, en la pulcra y nítida espuma. ¡Resurrexit!

Pero ya no es Afrodita helénica. Olímpica. Es una blonda “girl” norteamericana, relativamente inmortal –hubo un Einstein– que se entrega y ríe en el Amor de los deportes voluptuosos.

Venus Cynela del Estado de Cinelandia (UU. S.S.)
Su templo es la cámara oscura, donde Plutón el Sombrío la ofrenda
misteriosos holocaustos. Dulces holocaustos.

También responde a una visión de la diosa nacida de la espuma marina este otro fragmento en prosa de Antonio Oliver Belmás (1903-1968) publicado en el segundo número (octubre de 1930) de la revista murciana *Sudeste* con el título de *Galeras en 1930*:

Pero la galera terrena, cuando más tiene de marina es cuando sale a la libre atmósfera. Corre por ella rompiendo los cristales de la brisa con bello avance de embarcación. [...] Por fin, nos dejará a nosotros y a la luz, y, más tarde, cuando la noche emborrone el mundo, se convertirá en carro de Venus. Cosa muy típica de muchos sitios levantinos es que los novios raptan a sus amadas en galera.

Pero el tema del nacimiento marino de la diosa del amor alcanza su más alta expresión en la poesía, como demuestra el ramillete de versos ultraístas que presentamos a continuación; si bien se trata de autores poco conocidos (de algunos nada sabemos aparte de nombre y apellido⁵⁶⁸), hicieron suyo el mito clásico en unos poemas, en ocasiones, de muy marcado acento vanguardista.

En la revista madrileña *Plural* (nº 1, 1925) se publica el poema “Matinal” de Mayorino Ferraría, composición que destila aún cierto modernismo que nos recuerda la crítica de Borges que antes veíamos. Se utiliza el mito del nacimiento de Venus para representar el alma humana que emerge al día:

Cielo de porcelana azul: sol de cristal
que tintinea en el trinar del ave
y se filtra en los claros de la selva
con un temblor de aguas nupciales.
El alma como Venus de la espuma
nace pura y radiante
en la mañana clara y se columpia
en la hamaca de sombra de los árboles
a la presión de un lírico vientiño
que ríe entre las hojas, fina y suave.

El nacimiento de Afrodita de las aguas espumosas es un tema utilizado por dos poetas en la revista *Grecia*; intensamente lo recrea Eliodoro Puche Felices (1885-1964) en su composición “Mundos de cristal” (nº 46, 15 de julio de 1920):

Entre los labios de nácar
como sexo virgen
de un hermoso molusco
mi corazón,
siente el color de la espuma,
carne de Afrodita.

⁵⁶⁸ Se pueden consultar datos biobibliográficos en las antologías citadas de poesía de vanguardia y en el espléndido *Diccionario de las vanguardias en España*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, de Juan Manuel Bonet.

El último número de *Grecia* (nº 50, 1 de noviembre de 1920) publica el poema “Afrodita” de Antonio Espina García, a quien hemos visto con su prosa *Venus Cynelia*. La composición ultraísta, dedicada a la contemplación de una estatua de la diosa, incluye en su tercera parte el mito del nacimiento a partir de la espuma marina:

Síntesis de la imagen.

LUCIFIXIÓN

En la espuma, de Afrodita.

–Espuma del mar polvo en la sandalia

Del viajero.–

¡Dos

Alabastros

E

Igual respeto!

La mención por la mención misma caracteriza la “Invocación a Thalassa” (*Grecia*, nº 39, 31 de enero de 1920) de Adriano del Valle, poema que desde el título, que transcribe el griego *θάλασσα*, está impregnado de clasicismo. Los versos finales dicen así:

¡Oh mar,
que eres regido por el celeste Boyero;
que sobre tu testuz enyugada,
sobre tu lomo de toro
sobre tu cornamenta de olas,
Venus divina
se ríe de ti...!

Fuera del Ultraísmo, un poema con tintes superrealistas en el que aparece la diosa se lo debemos a Leopoldo Panero (1909-1962). Con el título de “Crónica, cuando amanece” (*Nueva Revista*, nº 2, 24 de diciembre de 1929) se recrea el ambiente de un amanecer en el que están presentes la diosa del amor y la concha:

Venus imita, esclareciendo brumas
de antiguas linfas, hoy, compás del aire,
sobre un desierto ya de geometría
y de cuerpos jugando a los cadáveres.

Si en prócer concha tú. Vagas pupilas,
ahogadas, pero a plazo, en finos mares
de blancas olas muelles superpuestas
en una plenitud de horizontales,

dicen silencio, entre las vacaciones
alegres y estiradas de los trajes.
Mientras, maúlla un talud de aristas, gozo
de celos y de títeres nupciales.

Finalmente, destacamos la presencia del nacimiento de Afrodita en las ilustraciones de las propias revistas de vanguardia. El mito está representado en la contraportada del nº 3 (1925) de la revista madrileña

Plural, de la mano de Norah Borges, hermana de Jorge Luis. A pesar de las críticas de su hermano unos años antes, Norah dibuja a una joven en una concha marina, clara representación del mito (fig. 302).

Los poetas del 27: recorrido histórico. Otros artistas de vanguardia

La revista, como hemos dicho, se convierte en el medio fundamental de difusión para los poetas ultraístas; pero mayor importancia adquiere el hecho de que las revistas literarias estén también íntimamente ligadas al grupo de poetas que conformarán la llamada Generación del 27. No en vano, se ha llegado a hablar de la “generación de las revistas”, especialmente debido a la labor editorial que dará a conocer a los principales poetas de lo que será el grupo del 27, ya que casi todos ellos, al igual que los ultraístas, verán impresos inicialmente sus poemas en revistas literarias; incluso, como en el caso de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, los poetas mismos serán los editores de la propia revista: *Litoral*. Pero los poetas del 27 sí verán publicadas con cierta rapidez sus composiciones en forma de libro, también ocasionalmente en estrecha relación con las revistas: los suplementos de *Litoral* o la *Revista de Occidente* son buenos ejemplos.

El periodo comprendido entre 1918 y 1929 ve florecer las más importantes revistas ultraístas y las revistas propiamente del 27⁵⁶⁹. Los poetas de este grupo desarrollarán con asombrosa genialidad sus diversas trayectorias poéticas, continuadas tras la ruptura que supone la Guerra Civil, con la excepción del caso de Lorca. Los años 20 marcan el comienzo de la fértil producción editorial del grupo: los diez poetas considerados canónicos ven publicado su primer libro en esta década.

La novedad de su estética no excluye la presencia en mayor o menor medida de la tradición clásica en casi todos los autores del grupo. El mito del nacimiento de Venus es, tal vez, el que más hondamente cala en la poesía de Pedro Salinas, el mayor de los poetas del grupo, con varios ejemplos notables a lo largo de su carrera. En su poesía, casi siempre este mito funciona como punto de comparación con una realidad del presente en la que alguien o algo surge nueva o sorprendentemente. Jorge Guillén es uno de los poetas más clasicistas, en buena parte debido a sus recreaciones de mitos, entre los que se cuenta el que nos ocupa, y de otros aspectos del mundo clásico grecolatino⁵⁷⁰. De la misma manera sucede con Gerardo Diego, poeta de hondas raíces clásicas nunca reñidas con el vanguardismo; de entre las menciones a los dioses del panteón grecolatino, el tema del nacimiento de la diosa Venus es el más repetido en la poesía de Diego. Y pese al poco peso que, en apariencia, tiene el mundo clásico en la obra de nuestro premio Nobel de 1977, Vicente Aleixandre no olvida en su poesía mitos, dioses, seres fantásticos y géneros literarios de la Antigüedad grecolatina. Si, ciertamente, no constituye el núcleo de su significación

⁵⁶⁹ Para la cronología y clasificación de las revistas literarias de comienzos de siglo, véanse las obras citadas de César Antonio Molina y Juan Manuel Rozas, o lo expuesto por nosotros al comienzo del capítulo dedicado a las revistas.

⁵⁷⁰ Véase, por ejemplo, el artículo citado de Vicente Cristóbal “Virgilio en Jorge Guillén”, pp. 37-47, y la bibliografía contenida en sus notas.

poética, no es menos cierto que el elemento clásico grecolatino es un valor añadido a su ya de por sí rica obra; en lo que atañe al mito del nacimiento de Venus, el poeta sevillano afincado en Madrid hace uso frecuente de él a lo largo de varias décadas de producción poética. El universo de Federico García Lorca reproduce con fantástica imaginería algunos de los mitos clásicos más conocidos, así como otros de menor difusión⁵⁷¹. Asimismo, el mito se encuentra frecuentemente en Rafael Alberti, poeta de excepción en cuanto a la calidad y cantidad de menciones a la historia de Venus que desde Hesiodo se nos repite⁵⁷². En Alberti, la amada que emerge de las aguas es una trasposición del mito clásico a una situación del presente, por lo que en numerosas ocasiones sospechamos en la poesía de Alberti la tradición del mito en la simple descripción de una joven que sale del mar, mientras que en otros casos es el propio poeta quien explicita el mito al describir una situación de ese tipo. Por otro lado, es bastante común la perífrasis mitológica “hija de la espuma” para citar a la diosa.

Venus nace en la playa contemporánea: un tratamiento especial del mito

Antes de profundizar en cada uno de estos poetas, veremos una forma especial de tratamiento que recibe el mito del nacimiento de Venus o Afrodita en varios de estos literatos y su estrecha relación con manifestaciones pictóricas modernas del mito. A lo largo de los años, los poetas muestran una evidente atracción hacia la imagen de la mujer bañista que sale del agua. En la imaginación del poeta surge la representación clásica, bien literaria o bien pictórica, de la diosa Venus recién nacida acercándose a la playa. El caso más temprano en los poetas del 27 de esta imagen de la Venus contemporánea materializada en la bañista moderna lo tenemos en el primer libro de Alberti, *Marinero en tierra* (1924), poema n° 18 (I, 132):

¿Cuándo llegará el verano?
¿Cuándo veré desde tierra,
amor, tu tienda de baños?

Vestida, en tu bañador
azul, hundirás el agua,
y saldrás desnuda, amor;
que el mar sabe lo que hace
para que te quiera yo.

⁵⁷¹ Sobre la pervivencia del mito en el granadino ya hemos citado la muy estimable recopilación de artículos coordinada por Camacho Rojo, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*.

⁵⁷² El poeta andaluz debe a la pintura gran parte de su conocimiento mitológico, complementado con lecturas directas de los clásicos grecolatinos, como él mismo reconoce en *La arboleda perdida*, pp. 100-103 y 123-124.

¡Oh, tu cuerpo, henchido al viento,
desafiando la mar,
desafiando la playa,
la playa, la mar, el cielo!⁵⁷³

En fecha cercana a este libro inicial de Alberti, el pintor francés nacido en Alejandría Georges Hanna Sabbagh (1887-1951) representa a una mujer saliendo de la playa bajo el título explicativo de *Venus Anadyomene* (1922), lienzo conservado en Museo Municipal de Boulogne-Billancourt (fig. 306). La mujer, de formas monumentales, ataviada según la moda de principios de siglo, es una nueva Venus únicamente porque el artista nos informa de ello en el título del cuadro. La coincidencia temática con los poemas españoles que vemos es asombrosa y revela una concepción idéntica del mito clásico a la luz de la estética contemporánea. A ello se suma la publicación, tan sólo cuatro años después, de la serie de tres prosas de Antonio de Marichalar (1893-1973) titulada “Anadyomenas” (*Litoral*, nº 2, diciembre de 1926), acompañadas de una ilustración de Benjamín Palencia que representa una mujer desnuda en pie. Por su parte, José Bergamín había publicado en el número anterior de esta misma revista el poema “Hija de la espuma” (*Litoral*, nº 1, noviembre de 1926), que, aunque no presenta a la bañista, es otro caso más de nacimiento de Venus en la poesía de vanguardia.

Alberti retomará la idea de la bañista como Venus en un libro posterior, *Poemas de Punta del Este* (1945-1956); así, de igual manera que el mito de Narciso había sido actualizado visualizando la historia antigua bajo el prisma contemporáneo⁵⁷⁴, el poeta gaditano presenta una escena de su tiempo que identifica como un moderno nacimiento de Venus; no obstante, al final la atmósfera mítica y evocadora se rompe con la aparición del padre de la “Venus”, “hija de la espuma”, como ya anuncia el título, “Venus interrumpida” (II, 455), de este poema en prosa⁵⁷⁵:

Venus de quince años, duerme, confiada, en la arena. Soledad de playa. Ahora se despereza y, levantándose, camina, lenta, hacia la orilla. Aunque en la calma tormentosa de plomo el mar no intenta ni una ola y el aire pesa como un muerto sobre el pecho detenido de la mañana, ya los céfiros vuelan hinchando las mejillas, la espuma musical se alza y se retuerce en caracoles blancos y el espacio agitado aletea invisible cendales de colores. Venus de quince años, perfecta nadadora, desaparece bajo el agua, naciendo al viento nuevamente, como la vez primera, sobre una concha de oro pálido, que la transporta, erguida, a través de la gracia del rítmico oleaje.

En éxtasis, lleno de ráfagas antiguas, comienzo:

⁵⁷³ Como dice Concha Argente del Castillo en su estudio *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, Granada, Universidad de Granada, 1986, p. 334, Alberti pretende expresar “la experiencia sexual desde una perspectiva personal concreta”, por lo cual “la mujer es vista siempre emergiendo de las aguas en un movimiento ascensional y luminoso como plasmación del mito de Afrodita, la nacida de las aguas. [...] En este planteamiento nosotros, quizás, encontramos que Alberti ha trascendido el valor simbólico del mito para sentirse introducido en él, en el sentido de captar a la mujer como objeto amoroso que lleva en sí el esplendor de la naturaleza ya que su atracción es, además, símbolo de juventud; toda la cultura mediterránea de deidades femeninas se cristaliza en una mujer concreta, que hace revivir al acontecimiento cada vez, por lo que se anula el sentido del tiempo y por lo tanto la experiencia sexual se convierte en uno de los caminos que pueden llevar al hombre a un eterno presente.”

⁵⁷⁴ En el sugestivo poema “Narciso” (I, 316-318) de *Cal y canto* (1926-1927).

⁵⁷⁵ Cf. Ramos Jurado, “Retorno a los orígenes. La tradición clásica en la obra de Rafael Alberti y M^a Teresa León”, en su citado libro *Cuatro estudios sobre tradición clásica...*, p. 77.

Te canto, te saludo, oh bella hija de la espuma...

Pero mi impulso lírico se corta, se interrumpe apenas iniciado. Un señor gordo y calvo, flotándole la panza sobre *short* indecente, surge de entre las acacias del médano, y avanza, rojo por la arena, gritando:

–Cholita, hija, por favor, que son las doce y media y *mami* nos aguarda para comer.

En el fragmento 157 de “Pupila al viento” (II, 466), del mismo libro, se insiste sobre la visión de Venus al contemplar a una “muchacha de las playas estelares” que será “Venus, Venus durmiente”.

Otro poeta del grupo del 27 con esta misma visión del mito clásico es Jorge Guillén. A la edición de 1945 de su primer poemario, *Cántico*, pertenece “Preferida a Venus” (p. 293), en donde una nadadora que sale de la espumosa agua marina es comparada, y preferida, a la diosa clásica, en tanto que ésta es sueño y aquélla realidad prodigiosa palpable:

De las ondas,
Terminante perfil entre espumas sin forma,

Imprevista
Surge –lejos su patria– la seducción marina.

¡Salve, tú
Que de la tierra vienes para ser en lo azul

No deidad
Soñada sino cuerpo de prodigio real!

Nadadora
Feliz va regalando desnudez a las ondas.

También muchos años después Guillén retoma la misma visión de Venus en la playa moderna. En 1973 publica *Y otros poemas*, cuya composición n° 26 de la sección “Sátiras” (p. 122) hay que analizarla desde la perspectiva del “destape” playero característico de los años 70, aunque por medio ya están las películas de Esther Williams o *One touch of Venus* (1948) de William A. Seiter, protagonizada por Ava Gardner y aparecida en España bajo el título *Venus era mujer*. En el poema de Guillén, la imagen de la bañista al salir del agua es comparada a Venus; pero el poeta expresa su disgusto por la ausencia de mitología y la desagradable realidad de la llamativa joven que bebe humanamente y casi, sin misterio, muestra el seno:

I

La señora atraía los fervores
De dos o tres miradas varoniles
Con el radiante sol de su persona:
Centro solar, divinidad oculta,
Y aunque velada aún, primera actriz.

II

Mediodía en agosto junto a playa
De un mar donde renace Venus. Vedla:
Venus sentada con esbeltos muslos
En alto que se afilan por un ángulo
–¡*Suspense!*– agudo generosamente.

III

Aún charlaba Venus. Y bebía.
¿Y su mitología?

Ángulo ¿para qué?

Casi desnudo el seno.
Incongruente el juego, ¿no es obsceno?

De esta manera se entiende también otro poema de trasfondo mitológico como es “Acteón que se salva” del libro *Homenaje* (p. 324), donde un moderno Acteón no tiene nada que temer en una playa donde el desnudo es la norma, como veremos más adelante.

La playa vuelve a suscitar la imagen del nacimiento divino, esta vez en un telegramático poema de la décima parte de “Epigramas” (p. 415), en el mismo poemario de 1973. Se repite aquí la interpretación simbólica de Venus como la vida que surge del mar, que antes veíamos de la mano de Borges⁵⁷⁶:

–Playa. Sol. Desnudos,
Venus renacida.
–Di sencillamente
El mar y la vida.

Años 20 y 30: primeros libros y primeros ecos del mito. Consolidación del grupo

En la década de los 20, los poetas del grupo comienzan a ver publicados sus primeros libros. No obstante, los tanteos previos a la publicación son de suma importancia para constatar la presencia del mito del nacimiento de Venus. Está presente ya en los primeros poemas de Federico García Lorca (1898-1936), que podemos leer en las *Poesías inéditas de juventud*, libro en que se agrupan los poemas del granadino compuestos entre 1917 y 1920⁵⁷⁷.

⁵⁷⁶ En su poema “Himno del mar” (*Grecia*, nº 37, 31 de diciembre de 1919). Cf. Borges, *Textos recobrados...*, pp. 24-26.

⁵⁷⁷ A partir de ahora nos referiremos a los libros de poesía de Lorca mediante siglas de los títulos seguidas del número de poema si lo hubiere y de la página de la edición manejada:

PIJ: *Poesía inédita de juventud*, edición de Christian De Paepe, Madrid, Cátedra, 2002 (=1994).

PCJ: *Poema del cante jondo*, edición crítica de Christian De Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1986 (“Clásicos Castellanos, nueva serie”, 2).

CPC: *Canciones y Primeras canciones*, edición crítica de Piero Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, 1986 (“Clásicos Castellanos, nueva serie”, 1).

PRG: *Primer romancero gitano*, edición crítica de Christian De Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1990 (“Clásicos Castellanos, nueva serie”, 15).

El origen acuático de la diosa lleva a presentar el acto de beber agua como una especie de comunión pagana donde Venus entra en nosotros de igual modo que la sangre de Cristo, representada por el vino en la liturgia católica. Tal idea la encontramos en la composición “Mañana” (PIJ, nº 118, p. 446 y otra versión posterior en *Libro de poemas*, OC, I, p. 80). Así como Dios –que es amor– se hace agua en el bautismo, Venus –que representa al amor– nace del agua, por lo cual, al beber agua tomamos “amor de amor”⁵⁷⁸:

¿Qué es el santo bautismo,
sino Dios hecho agua
que nos unge las frentes
con su sangre de gracia?
[...]
Por algo Madre Venus
en su seno engendröse,
que amor de amor tomamos
cuando bebemos agua.

En el caso de Lorca, Venus o Afrodita surgiendo de la espuma marina, semen de Urano, puede ser lectura de la *Teogonía* de Hesiodo, libro que sabemos que el joven Lorca poseía y leía con frecuencia⁵⁷⁹.

El primer poemario lorquiano publicado es *Libro de poemas* (1921), en ciertos aspectos muy cercano a las composiciones inéditas que acabamos de ver; el poema “Mar” (OC, I, p. 160) refiere explícitamente el origen de la diosa al interpelar así al mar:

Pero de tu amargura
Te redimió el amor.
Pariste a Venus pura,
Y quedóse tu hondura
Virgen y sin dolor.

Este primer poemario de Lorca publicado lo cierra “El macho cabrío” (OC, I, p. 175), donde volvemos a encontrar una mención a Venus, esta vez en un poema cercano al Modernismo y de múltiples referencias al mundo clásico grecolatino. Pero ahora se cita a la diosa a través del nombre Filomnedes, que esconde una alusión a su nacimiento marino, pues la diosa es así denominada (Φιλομειδής, “sonriente”) a causa de su vergonzoso

PNY: *Poeta en Nueva York*, edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2006 (=1988) (“Letras Hispánicas”, 260).

ISM: *Diván del Tamarit, Seis poemas galegos, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, edición crítica de Andrew A. Anderson, Madrid, Espasa-Calpe, 1988 (“Clásicos Castellanos, nueva serie”, 9).

OC: *Obras completas*, cuatro tomos, edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996.

En alguna ocasión nos referimos a las *Obras completas*, edición de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1978 (20ª edición), indicándolo en el momento oportuno.

⁵⁷⁸ No hay que extrañarse demasiado del empleo conjunto del elemento cristiano y el pagano, ya que es bastante frecuente en los poetas del 27, como herencia de la poesía francesa finisecular del XIX. Pero eso es materia de más detenido análisis.

⁵⁷⁹ Cf. Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 100. En este mismo libro (p. 99) se asegura que Lorca leyó con mucho interés diálogos de Platón. Según apunta Ian Gibson, *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Barcelona, Grijalbo, 1985, p. 214, la edición de Hesiodo que pudo tener Lorca fue la bilingüe de Segalá y Estalella ilustrada por John Flaxman, Barcelona, Tipografía La Académica, de Serra Hnos. y Russell, 1910.

nacimiento del semen, que provocaría sonrisa o sonrojo, o como atributo general de la diosa (“amante de la sonrisa”)⁵⁸⁰:

¡Machos cornudos
De bravas barbas!
¡Resumen negro a lo medieval!

Nacisteis juntos con Filomnedes
Entre la espuma casta del mar,
Y vuestras bocas
La acariciaron
Bajo el asombro del mundo astral.

De hecho, el nacimiento de la diosa continúa presente en ciertos mares, como deja patente el poema “Visión” (OC, I, pp. 708-709), datado hacia 1921:

Todo el mar
es griego.
En los mares más raros
aún quedan Venus
que van sobre sus conchas
como espectros.
Del mar surge la forma
y el pensamiento,
la sangre, la sal y el viento
eterno.
Las tierras son como algas
sobre su lomo inmenso,
monstruos parásitos
sobre el enorme cuero.
Frente al mar delirante
vemos
la vida y el amor
al descubierto.

Aunque no exactamente un nacimiento de Venus, sí hay algunos elementos de tal tema en el segundo de los tres poemas pertenecientes a la sección “Tres retratos con sombra” del libro *Canciones* (1921-1925). El poema dedicado a la diosa del amor, “Venus” (CPC, p. 132-133), es la sombra correspondiente al poema “Juan Ramón Jiménez”⁵⁸¹. La diosa está representada por una “joven muerta” que surca “el amor por dentro”, con

⁵⁸⁰ Cf. Camacho Rojo, “Apuntes para un estudio...”, p. 68; y el comentario de José S. Lasso de la Vega, *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid, Prensa Española, 1967, p. 37, nota 29, quien quita hierro al asunto: “No nos escandalicemos demasiado de esa «Filomnedes», que no es otra cosa que Φιλομ(μ)ειδής, el epíteto bien frecuente de Afrodita «que ama la sonrisa», pues casos como éste encontramos, por ejemplo, en el propio Rilke.”

⁵⁸¹ Escribe sobre este poema Miguel Ángel Márquez en su artículo “Afrodita y Narciso”, del libro coordinado por Luis Gómez Canseco *Las formas del mito...*, pp. 139-140: “La imagen de una muchacha, muerta o dormida, desnuda sobre una cama cuando amanece es interpretada por Lorca a través del mito del nacimiento de Venus. La cama es una concha, las sábanas son la espuma, la luz del alba es el mar por donde surca la joven «desnuda en flor». Lorca difunde además unos tonos enigmáticos por el poema. Quizá «desnuda en flor» y «surcaba el amor por dentro» sugieren que la joven ha dejado de ser virgen, en consonancia con el tema del nacimiento del amor. Por otra parte, la muerte de la joven puede ser sólo imagen del sueño profundo, de su dejadez tras esa noche; en cualquier caso, se opone al tema general del nacimiento.”

una evidente relación amor y muerte⁵⁸². La iconografía de la diosa es la habitual: “concha”, “desnuda”, “surgía”, “espuma”, “surcaba” y “cabellera”, creando sugestivas metáforas a partir de cada una. Es importante la anotación inicial al poema, la cual nos sitúa de manera especial: “Así te vi”:

La joven muerta
en la concha de la cama,
desnuda de flor y brisa
surgía en la luz perenne.

Quedaba el mundo,
lirio de algodón y sombra,
asomado a los cristales
viendo el tránsito infinito.

La joven muerta,
surcaba el amor por dentro.
Entre la espuma de las sábanas
se perdía su cabellera.

Aunque no se trata de una recreación del mito que nos ocupa, resulta interesante comprobar cómo la espuma es utilizada por Lorca como metáfora del semen en el romance “Thamar y Amnón” (PRG, p. 292) del *Romancero gitano* (1928), en el momento en que Amnón ve a su hermana a la luz de la luna:

Amnón delgado y concreto,
en la torre la miraba
llenas las ingles de espuma
y oscilaciones la barba.

Finalmente, comentamos de Lorca el poema “Soledad insegura” (OC, I, p. 482), fechado hacia 1927 por Guillén, pleno de referencias clásicas (Centauro, Filomela, Tetis, etc.), que también es deudor de la iconografía típica de este mismo mito del nacimiento de Venus: la “venera”, las “conchas”, la “arena” y la “espuma”, aparte de la mención explícita a la diosa⁵⁸³:

⁵⁸² Véanse las notas de Menarini a este poema en la edición citada.

⁵⁸³ Jorge Guillén habla de estos versos en “Federico en persona”, prólogo a las *Obras completas*, editadas por Arturo del Hoyo en Aguilar, p. LIX. Puede verse también en Jorge Guillén, *Obra en prosa*, edición de Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets, 1999 (“Marginales”, 178), pp. 600-601: “El poeta, de todos modos, permanece muy ahincado en sus tradiciones: las orales y cantadas junto a las escritas –y en silencio sonoras– de los culteranos. Andalucía lorquiana: cante muy hondo y altísimo canto. Soto de Rojas, Góngora. «Paraíso cerrado para muchos. Jardines abiertos para pocos.» También Federico escribe –pero no termina– una tercera “Soledad”. Tres fragmentos hallo en una carta. (Sin fecha; debe de ser del 27.)

El cielo exalta cicatriz borrosa,
al ver su carne convertida en carne
que participa de la estrella dura
y el molusco sin límite de miedo.

¿Verdad que esta es una bonita alusión al mito de Venus? Y esto me gusta porque es verdad. «El molusco sin límite de miedo». Federico no perdía nunca el norte.” Sobre la inexactitud de esta cita de Guillén, véase la nota siguiente.

Rueda helada la luna, cuando Venus
con el cutis de sal, abría en la arena
blancas pupilas de inocentes conchas.
La noche calza sus preciosas huellas
con chapines de fósforo y espuma.
Mientras yerto gigante sin latido
roza su tibia espalda sin venera.
El cielo exalta cicatriz borrosa
al ver su carne convertida en carne
que participa de la estrella dura
y el molusco sin límite de miedo.

El propio poeta abunda en la relación con el mito clásico en una carta enviada a Guillén en la que se incluyen los versos citados:

¿Verdad que esto es una bonita alusión al mito de Venus? Y esto me gusta porque es verdad. “El molusco sin límite de miedo”.⁵⁸⁴

Otro poeta del 27 que en su primer libro ya muestra el nacimiento de Venus es Pedro Salinas, quien suele recurrir sólo a elementos diversos del mito como la concha, la espuma, etc., sin que se describa el nacimiento propiamente. Así sucede en el poema nº 34 (pp. 155-156), titulado precisamente “La concha”, de su primer libro, *Seguro azar* (1923). La coraza del molusco es descrita de esta manera, en relación con su pasado mítico:

Desnuda, sola, bellísima
la venera, eco de mito,
de carne virgen, de diosa,
su perfección sin amante
en la arena perpetúa.

Del año 1924 es el primer libro de Rafael Alberti, *Marinero en tierra*, cuyo poema nº 18 (I, 132) ya hemos visto más arriba.

Un año después, se publica en la imprenta malagueña de Altolaguirre el también primer poemario del sevillano Luis Cernuda, *Perfil del aire* (1925). Curiosamente, de entre las escasísimas menciones concretas a dioses de la Antigüedad en la poesía de Cernuda, una de ellas pertenece a este libro y se trata de un nacimiento de Venus, no sucedido sino esperado. El poema es la versión primitiva (p. 771) del nº XII (p. 114-115) de *Primeras poesías*, sección de *La Realidad y el Deseo* que comprende composiciones fechadas entre 1924 y 1927. Esta versión primera, correspondiente a la publicada en *Perfil del aire*, en su estrofa final dice así:

⁵⁸⁴ Cf. Federico García Lorca, *Epistolario completo*, edición de Christopher Maurer y Andrew A. Anderson, Madrid, Cátedra, 1997 (“Crítica y estudios literarios”), p. 429, carta a Jorge Guillén del 14 de febrero, presumiblemente de 1927. Estas palabras de Lorca fueron tomadas como parte de la prosa de Guillén en su texto “Federico en persona”, tal como se lee en la nota anterior, tanto en el prólogo a las *Obras completas* de Lorca publicadas por la editorial Aguilar (p. LIX) como en la edición de la *Obra en prosa* de Guillén citada. No obstante, la edición Aguilar sí recoge la carta a Guillén (p. 1239) con las palabras correctamente atribuidas a Lorca, aunque manteniendo la lectura “esta” en lugar de “esto” en la pregunta de Lorca tras los versos, lectura repetida en la *Obra en prosa* de Guillén, ahora acentuando el pronombre (“ésta”).

Al sol tenderá la playa
sus soledades de arena.
Venus, no nacida, yace.
La tierra y el mar la esperan.

La referencia clásica al mito del nacimiento marino de la diosa es eliminada de la versión definitiva (p. 115), donde se sustituye a Venus por “el amor”, aparte de otros cambios sustanciales:

Bajo tormentas la playa
Será soledad de arena
Donde el amor yazca en sueños.
La tierra y el mar lo esperan.

En esta versión posterior se ha desechado la esperanza de amor que subsiste en la versión primitiva. Ahora nos encontramos con un amor que ya ha sucumbido⁵⁸⁵.

Gerardo Diego, colaborador asiduo de revistas ultraístas, será otro de los puntales del grupo del 27. En su extensa producción poética, el mito clásico está muy presente, incluido el nacimiento de Venus. El ejemplo más curioso es el magistral soneto “Cuarto de baño” (I, 453) del libro *Alondra de verdad* (publicado en 1941, pero compuesto entre 1926 y 1936), donde tenemos una de las más sugerentes recreaciones de este mito en la evocación de la salida de una mujer de la bañera. Diversos aspectos de la iconografía mitológica articulan el poema (el olor de mar, las espumas, la concha, el pudor de la mujer...)⁵⁸⁶:

Qué claridad de playa al mediodía,
qué olor de mar, qué tumbos, cerca, lejos,
sí, entre espumas y platas y azulejos,
Venus renace a la mitología.

Concha de porcelana, el baño fría
su parto al largo amor de los espejos,
que, deslumbrados, ciegos de reflejos,
se empañan de un rubor de niebla fría.

He aquí, olorosa, la diosa desnuda.
Nimbo de suavidad su piel exuda
y en el aire se absuelve y se demora.

Venus, esquiva en su rebozo, huye.
Su alma por los espejos se diluye,
y solo –olvido– un grifo llora y llora.

Como vemos, las primeras décadas del siglo son ricas en recreaciones del mito. Pero éste no es propiedad de los artistas españoles, y de nuevo en

⁵⁸⁵ Este poema, en sus dos variantes, lo comenta Concepción López Rodríguez en el artículo “*Historial de un libro*: presencia de los mitos y los dioses griegos en las obras de Luis Cernuda”, en *Florentia Iliberritana*, 2, 1991, pp. 307-308.

⁵⁸⁶ Un poema actual de temática similar es “El otro nacimiento de Venus” de Conde de Abascal, en *Todos los coños el coño y otros poemas profundos*, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones de La Discreta, 1999 (“Colección Bastardilla”). Cercano es también el poema “Gel” de Aurora Luque (1962), perteneciente al libro *Carpe noctem*, Madrid, Visor, 1994 (“Visor de poesía”, 314).

el resto de Europa contamos con ejemplos esclarecedores de la pervivencia asombrosa de este mito. En poesía volvemos a viajar hasta el otro confín de Europa para introducir los versos también vanguardistas de una de las voces más personales de la vanguardia rusa: Marina Ivánovna Tsvetáeva (1892-1941), quien en su ciclo de poemas *Alabanza a Afrodita* (fechado en octubre de 1921) en jugosa paradoja rechaza el amor terrenal. Así dice el nº 3 del ciclo⁵⁸⁷:

Ocultándose en las ramas sagradas
en vano truena tu tierna estatua.
Dejo caer el cinturón voluptuoso,
dejo caer el mirto muy amado.

Con una hiriente flecha roma
me liberó tu propio hijo.
—Así, oh trono de mi tranquilidad,
nacida de la espuma, desaparece como espuma.—

El final del poema nº 4 de este ciclo, referido a la Venus de Milo, también hace referencia a su nacimiento y al yugo que impone a la poetisa:

Espuma perecedera, sal marina...
En espuma y en tormento,
—obedecerte— ¿hasta cuándo,
piedra sin manos?

En el ámbito pictórico, antes veíamos la ilustración de 1925 de Norah Borges en la revista *Plural*, y la *Venus Anadyomene* de 1922 del artista francés Georges Sabbagh⁵⁸⁸. Por estas fechas, el superrealista Giorgio De Chirico pinta, al parecer, un cuadro donde se muestra en cierto modo el nacimiento de la diosa: *El dios Neptuno montado en carro a través de una ciudad mediterránea* (c. 1922)⁵⁸⁹.

Otros artistas de vanguardia se acercan a la escultura como el pintor fauvista Henri Matisse (1869-1954) con su bronce *Venus en una concha I* (1930, San Petersburgo, Ermitage)⁵⁹⁰. Anteriormente, este artista había esculpido también una *Venus arrodillada* (1918-1919, San Petersburgo, Ermitage). Por su parte, el pintor y fotógrafo estadounidense Man Ray

⁵⁸⁷ Agradezco a Verónica Uribe Sokolov la noticia sobre estos poemas y la traducción, realizada a partir de Марина Цветаева, *Сочинения*, Москва, Художественная литература, 1980, tomo I.

⁵⁸⁸ Hacia 1520, Tiziano retrató a la diosa antigua en un lienzo con igual título. El cuadro de Sabbagh es posiblemente deudor de *El nacimiento de Venus* (1862) de su compatriota Emmanuel Amaury-Duval (1806-1885), al menos en cuanto a estructura compositiva se refiere. Otros cuadros de la época realista y del llamado estilo “pompiere” demuestran la viva pervivencia del mito: *El nacimiento de Venus* (1863) de Alexandre Cabanel (1823-1889), *Venus surgiendo del mar* (1866) de Gustave Moreau (1826-1898), *El nacimiento de Venus* (1879) de Adolphe William Bouguereau (1825-1905)... El pintor suizo Arnold Böcklin (1827-1901), considerado precursor del Superrealismo, es autor de *El nacimiento de Afrodita* (1868) y de dos versiones de *Venus Anadyomene* (1872 y un fragmento incompleto de 1891). Otro artista posterior como el postimpresionista Paul Gauguin (1848-1903) realizará una escultura en madera de roble con el mismo tema mitológico: *El nacimiento de Venus* (1880).

⁵⁸⁹ En el repertorio de Jane Davidson Reid, *The Oxford Guide to classical mythology in the arts, 1300-1990s*, New York, London, Oxford University Press, 1993, se cita esta pintura, pero no la hemos hallado en ninguno de los varios libros y catálogos dedicados al pintor italiano que hemos consultado.

⁵⁹⁰ Cf. Ana María Preckler, *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, Madrid, Editorial Complutense en coedición con el Cabildo Insular de Tenerife, 2003, vol. II, p. 561.

(1890-1976) realiza en 1936 una escultura bajo el título de *Venus restaurada* (Washington, D.C., Smithsonian American Art Museum), mientras que el escultor ruso nacionalizado estadounidense Alexánder Porfírievich Archipenko (1887-1964), exponente del Cubismo, cuenta con una obra algo posterior, *El nacimiento de Afrodita* (1954, colección particular, fig. 307), en bronce, mármol y turquesa.

En España también podemos rastrear algunos ejemplos de pintura vanguardista apegada a este mito. Bajo el impulso surrealista, ya vimos cómo el catalán Joan Massanet (1899-1969) pinta un magnífico *Nacimiento de Venus* en pleno año 1927 (Madrid, MNCARS, fig. 213), nueve años antes de la *Venus de Milo con cajones* de Salvador Dalí, quien en diversas ocasiones retomará la figura de la diosa: así, en 1968 parte de nuevo de la famosa escultura helenística para *El torero alucinógeno* (San Petersburgo, Florida, The Salvador Dalí Museum). En estos mismos años diseña una *Venus de Milo* (1970-1972) para los decorados del ballet *Laberinto* y *El nacimiento de Venus (Serie retrospectiva II)* (1979, colección particular, fig. 214). La vejez le alcanza esculpiendo en cristal otra *Venus de Milo* (1982-1983). De nuevo esta escultura griega, pero ahora sobre la superficie de agua, la hallamos en *Aparición de Venus* (1970, colección particular), con una simbología cercana al mito que estudiamos. Pero el nacimiento de la diosa llega a su expresión más depurada en *Nacimiento de una divinidad* (1960, colección particular) y especialmente en *Dalí levantando la piel del mar Mediterráneo para enseñar a Gala el nacimiento de Venus* (1977, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí)⁵⁹¹.

Podemos, incluso, presenciar la pervivencia del mito en el ámbito de otro género como es el artículo periodístico. El más literario de los articulistas de principios de siglo es sin duda el prolífico periodista, crítico y novelista madrileño César González-Ruano (1903-1965). En “Pequeña defensa de los traperos de Madrid”, *ABC*, 25 de septiembre de 1935 (p. 768)⁵⁹², escribe así sobre una traperera que revuelve en montones de basura, con la asombrosa comparación entre esa joven y la diosa griega:

Sus piernas desnudas surgen de los escombros y los restos vergonzosos de la basura y el sol demasiado limpio de la mañana nueva nimba su gracia literaria y terrible de Afrodita en mares de inmundicia, de Circe, a quien contemplan las pupilas vidriadas de esos gatos asesinados durante la noche...

La década de los 30 reafirmará la consistencia del grupo poético del 27, disipando las dudas sobre su importancia⁵⁹³. Las antologías de Gerardo

⁵⁹¹ Véase el citado artículo de José María Blázquez, “El mundo clásico en Dalí”.

⁵⁹² Citamos por el volumen *Obra periodística (1925-1936)*, edición de Miguel Pardeza Pichardo, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.

⁵⁹³ Precisamente, algunas dudas sí parece tener un indignado César González-Ruano en un par de artículos publicados en *Informaciones* (“Currinchería poética de Gerardo Diego, y otras cosas”, 12 de marzo de 1932; “Aire polémico”, 19 de marzo de 1932; pueden leerse en César González-Ruano, *Obra periodística...*, pp. 610-615), donde arremete contra los jóvenes poetas antologados por Gerardo Diego, negándoles arraigo con la tradición española y augurándoles poco futuro, como en este pasaje del segundo artículo: “...casi todos los últimos poetas incluidos [Diego, Moreno Villa, Salinas, Guillén, Alonso, Lorca, Alberti, Villalón, Prados, Cernuda, Altolaguirre, Aleixandre y Larrea], ¿qué clase de broma representan? ¿Qué quieren? ¿Quiénes son? Discípulos de discípulos en su mayoría, esmerilados de personalidad, blandos de andalucismo «literario», de poesía puramente «figurativa», ni siquiera pueden

Diego *Poesía Española. Antología 1915-1931* y *Poesía española. Antología (Contemporáneos)* de 1932 y 1934 respectivamente, serán el espaldarazo definitivo para el grupo⁵⁹⁴. Se continúan publicando, además, nuevos libros de poesía o ediciones aumentadas de títulos conocidos, así como piezas teatrales de los principales componentes del grupo (solamente Dámaso Alonso permanece callado hasta la explosión de 1944 con *Hijos de la ira*).

La voz a ti debida (1933) es, tal vez, la cumbre de la poesía de Pedro Salinas. En el poema “[¡Qué probable eres tú!]” (pp. 310-311) la aparición de la amada estimula al poeta para la introducción del mito clásico que nos ocupa. La amada se crea, nace, cuando corresponde al amor del poeta⁵⁹⁵:

Y agoniza la antigua
criatura dudosa
que tú dejas atrás,
inútil ser de antes,
para que surja al fin
la irrefutable tú,
desnuda. Venus cierta,
entre auroras seguras,
que se gana a sí misma
su nuevo ser, queriéndome.

Es muy interesante comprobar el interés de Salinas por este mito en una carta dirigida a Katherine Whitmore en 1932⁵⁹⁶:

Ningún nacimiento de Venus –ni el relieve griego, ni Botticelli– tiene ese patetismo, esa profundidad de sentimientos, que el verte a ti nacer, no sé de dónde, del olvido, de lo inexistente, del cielo, o más bien de ti misma. Sí, porque naciste de ti misma.

La destinataria de esta carta parece ser el amor real que Salinas poetizará en diversos libros, como *Largo lamento* (inédito hasta 1975, compuesto entre 1936 y 1939), cuyo poema “[Perdóname si tardo algunos años]” (pp. 574-575) presenta una visión plenamente vanguardista del nacimiento de Venus, con la inclusión de la técnica y la velocidad tan del gusto de los primeros vanguardistas, lo cual lo convierte en uno de los más sugerentes ejemplos que del mito en cuestión nos encontraremos en toda la poesía del 27. Una despedida amorosa sirve de pretexto para que la amada que sube a un tren, real o metafórico, renazca como Venus, “desnuda”, pero en “las ondas” metálicas del ferrocarril:

En los trenes ya has ido,
en los trenes nocturnos
donde dan el billete con su sueño,
y donde tú nacías,

estos muchachos no muy muchachos salvarse en ese tablón de naufragio, en ese artificioso argumento –tomado de Valery– de la «poesía poética», que en ningún caso podría ser jamás la poesía española”.

⁵⁹⁴ Cf. Gabriele Morelli, *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-Textos, 1997.

⁵⁹⁵ Jorge Guillén escribe años después “Al margen de Pedro Salinas” (*Y otros poemas*, pp. 316-317), ya fallecido el poeta madrileño. Uno de los poemas es una paráfrasis del verso “desnuda Venus cierta”, presente en el poema que comentamos de *La voz a ti debida*.

⁵⁹⁶ Carta del 2 de agosto de 1932, en *Cartas a Katherine Whitmore*, edición de Enric Bou, Barcelona, Tusquets, 2002.

tan bella y tan desnuda a la mañana,
como la última Venus,
sobre las ondas de ese mar metálico
que es la velocidad de los expresos.

El poema “Muerte del sueño” (p. 532) del mismo libro *Largo lamento* describe el recorrido de un sueño, que finalmente nos marcará del mismo modo que Venus al tomar contacto con la tierra tras su nacimiento:

El alma por que cruzan se nos queda
como la playa que primero holló
Venus al pisar tierra, concediéndole
las indelebles señas de su mito:
las huellas de los dioses no se borran.

Por ello, cuando el sueño se materializa en una amada, el poeta oye en los más pequeños hechos (“un rumor leve como de hoja seca”) la llegada de la mujer esperada (“vienes a mí, desde mi sueño”).

Y en “Error de cálculo” (p. 808), escrito en los años 30, pero incluido en *Todo más claro* (1949)⁵⁹⁷, hay otra referencia velada a un elemento tradicional del nacimiento de Venus: la concha. El poeta, en un contexto urbano contemporáneo, identifica a la amada con la diosa Venus y le habla así:

...si en vez de esperarme en la estación
o en la esquina
de la Sexta Avenida, me esperases
dentro de alguna concha o del olvido...

De esta década es también el cuarto poemario de Vicente Aleixandre, *La destrucción o el amor* (1935), que incluye el poema “Hija de mar” (p. 407), donde se inserta claramente, aunque sin citar en ningún momento a la diosa, el tema mitológico que estamos viendo. Son algunos elementos claves en la recreación del mito y presentes en el poema de Aleixandre (la espuma, la concha y la mención al amor) los que nos dan la clave de la interpretación mítica⁵⁹⁸:

No mientas nunca, conserva siempre
tu inerte y armoniosa fiebre que no resiste,
playa o cuerpo dorado, muchacha que en la orilla
es siempre alguna concha que unas ondas dejaron.

⁵⁹⁷ El poema estaba compuesto en 1938, cuando fue editado en México. En *Largo lamento*, edición de Montserrat Escartín Gual, Barcelona, Crítica, 2005 (“Clásicos y Modernos”, 3), se incorpora el poema a este libro (pp. 194-199), cosa que no sucede en las *Poesías completas* manejadas y por las que citamos.

⁵⁹⁸ Escribe a propósito de este poema Miguel Ángel Márquez, “Afrodita y Narciso”, p. 141: “Aleixandre conoció ese poema de Lorca [“Venus” de “Tres retratos con sombra”, *Canciones* (1921-1925)] y, probablemente, otro poema de Valéry titulado «Naissance de Venus» (*Album de vers anciens*). En ese soneto, Valéry utiliza abiertamente el mito desde el título. Se describen en los dos cuartetos la salida del mar y el aspecto físico como si se tratara simplemente de la diosa. Sin embargo, en el primer terceto, se produce un giro imprevisto: el personaje es casi una niña que corre por la playa, real y perceptible por los sentidos. En el último terceto, se logra la síntesis: la muchacha posee el poder encantador de Afrodita, su risa y sus miradas, la infidelidad y los peligros que Afrodita hereda de su madre, la mar, y está igualmente destinada al amor.” Este investigador señala la relación del poema de Aleixandre con “A un muchacho andaluz” de *Invocaciones* (1934-1935) de Cernuda.

Vive, vive como el mismo rumor de que has nacido;
escucha el son de tu madre imperiosa;
sé tú espuma que queda después de aquel amor,
después de que, agua o madre, la orilla se retira.

Por otro lado, el nacimiento de Venus de las aguas marinas tiene igualmente ecos evidentes en el poema de Luis Cernuda “A un muchacho andaluz” (p. 221), que abre el libro *Invocaciones* (1934-1935). Aunque tampoco se cita a la diosa del amor, la imagen del joven (cuya figura es “divina”) que surge del mar es similar a la tópica imagen de la virginal Afrodita elevándose entre las aguas:

¿Eras emanación del mar cercano?
Eras el mar aún más
Que las aguas henchidas con su aliento,
Encauzadas en río sobre tu tierra abierta,
Bajo el inmenso cielo con nubes que se orlaban de rotos resplandores.

Eras el mar aún más
Tras de las pobres telas que ocultaban tu cuerpo;
Eras forma primera,
Eras fuerza inconsciente de su propia hermosura.

El mismo tema mítico subyace también en el poema “Pájaros sin descenso” (p. 433) del poemario de Aleixandre *Mundo a solas*, publicado en 1950 pero que recoge composiciones de entre 1934 y 1936. Algunos versos nos llevan a pensar en la representación del nacimiento de la diosa, por elementos como el “pelo rubio”, la playa, los cuerpos en la arena y el hecho de que parece haber surgido un cuerpo del mar. De todos modos, no es una imagen tan clara como la del poema “Hija de mar”:

Un pelo rubio ondea.
Se ven remotas playas, nubes felices, un viento así dorado
que enlazaría cuerpos sobre la arena pura.
[...]
Un pecho ondula siempre casi azul a sus playas.

Pervivencia del mito tras la Guerra Civil: en España y en el exilio

Tras la Guerra Civil española, los componentes del grupo se dispersan y la relación entre ellos abandona el sentimiento de camaradería que caracterizaba los primeros años de su relación. Pero cada uno de los poetas desarrolla, bien en España, bien en el exilio, su comenzada obra poética, y asimismo continúan introduciendo el mito del nacimiento de Venus en sus composiciones, algunas veces de manera casi obsesiva.

El mayor de los componentes del grupo, Pedro Salinas, es uno de los poetas exiliados tras la guerra hasta su muerte en Boston en 1951. En su poemario *El contemplado* (1946) nos ofrece nada menos que tres ejemplos del mito. La visión del mar de Puerto Rico que inspira todo el libro es, sin duda, el resorte para la introducción de Venus naciendo de las aguas. La variación VIII explicita el mito desde el título: “Renacimiento de Venus” (pp. 681-682). En él, el hombre contempla el mar y la espuma que llega a la

orilla. Es mediodía, y, como en el famoso poema “Perfección” del *Cántico* de Jorge Guillén, esto es suficiente para la perfección del día. En Salinas, el alma humana es la perfección del mediodía, el centro armónico y amoroso del hombre; la contemplación del mar ha hecho posible que el alma del hombre nazca como la “Venus verdadera”:

Radiante mediodía. En él, el alma
se reconoce: esencia.
Segunda, y la mejor, surge del mar
la Venus verdadera.

En la variación VII (p. 678), titulada “Las ínsulas extrañas”, Salinas se vale de la diosa Venus para crear una metáfora aplicada a unas islas semipersonificadas que surgen del mar, imitando el nacimiento de la diosa:

Estrenan, encantadas, sus bellezas,
Venus verdes, tendiéndose en la umbría;
menean un airecillo sus cabellos,
herbazal, juncos, altas margaritas.

La variación X, “Circo de la alegría” (p. 687), utiliza también el mar como fuente de mitología. Las olas le sugieren al poeta la imagen de Afrodita, nacida de ellas:

Estas esbeltas formas que las olas
—apuntes de Afroditas—,
inventan por doquier, ¿van a quedarse
sin sus diosas, vacías?

El poema continúa con diversas alusiones al mundo clásico, aunque a nosotros nos interesa ahora la expresión “espuma que soñaba en durar mármol”, en la que el poeta intuye las representaciones clásicas en mármol de la diosa clásica del amor.

Frente a tan luminosas menciones al mito de Afrodita, Salinas nos ofrece en su siguiente libro, *Todo más claro* (1949), una referencia velada al mismo tema, mediante metáforas diversas. En “Adiós con variaciones” (p. 799) el poeta entrega su amada al mar, ya que el amor, identificado con la diosa clásica Venus, nació de él. Si antes Lorca hablaba en el poema “Venus” de *Canciones* de “la espuma de las sábanas”, ahora Salinas se refiere metafóricamente a la espuma marina con la expresión “sábanas blancas”:

...te eché en tu playa,
en las sábanas blancas.
Y al ver cómo tus ojos se cerraban
comprendí lo inminente:
que el mar iba a volver por lo que es suyo.

Jorge Guillén será otro poeta exiliado, también en EE.UU. En 1928 había publicado la primera edición de su *Cántico*, libro que irá ampliando en sucesivas ediciones (1936, 1945 y 1950). Añadido en la edición de 1945, el poema “La estrella de Venus” (p. 199) plantea en la estrofa final cómo el

planeta Venus surge de un cielo que es playa, asimilando el espacio astral al marino, correspondiente éste al nacimiento de la diosa clásica, todo ello en relación con la visión optimista del mundo propia de buena parte de su producción poética:

Hay siempre luz. El cielo
Próximo brinda playas.
Sale Venus. ¡Allí!
Y el cuerpo del amor
–Femenino, celeste–
Consolará a la noche.

A este primer poemario, también desde la edición de 1945, pertenece el poema ya visto “Preferida a Venus” (p. 293), que presentaba a una nadadora saliendo de la espumosa agua marina, mujer comparada a la naciente Venus, e incluso preferida a la diosa.

Tras las reediciones aumentadas de *Cántico* el poeta concibe un segundo ciclo poético que llevará por título *Clamor* (completado en 1963). Formado por tres libros, responde a la conformidad inherente al primer ciclo, pero sin abandonar cierta complacencia en los temas contemplativos, entre los cuales tienen destacado lugar los dedicados al mundo clásico grecolatino. En el primer libro, *Maremagnum* (1957), el poema “El encanto de las sirenas” (p. 57) sitúa a un barco en un mar de olas, mar que es la propia Venus naciente:

Chirría.
¿Todo? Sin duda, menos
Aquel gran barco estable, veloz perfil, que hendía
Los senos
De la mar –no del mar– entonces toda
Venus, y renaciente de su fondo
Para no sé qué boda.
Pensaba: ¡Oleaje marino, femenino!

Finalmente, el sujeto del poema ve aparecer una sirena. El mar es, con todo, el lugar del que nació Venus, y tal relación se observa en “Mar que está aquí” (p. 165), cuando el poeta se dirige al mar recordando entre otras cosas la presencia divina de Venus en su interior:

Mar clemente, mar protector,
Mar iracundo,
Mar criminal:
Yo con mi amor
También fecundo
Tu abismo de Venus y sal.

Del mismo poemario, pero del libro ...*Que van a dar en la mar* (1960), es “La Venus de Itálica” (pp. 338-341), homenaje del poeta vallisoletano a la escultura romana del siglo II d. C., con inclusión, además, del mito de Pigmalión. La escultura –hallada en Santiponce durante el invierno de 1941 y actualmente conservada en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla–, carente de cabeza, brazos y piernas de rodillas para abajo, renace en nuestro siglo, al ser descubierta, de igual modo que la diosa de la Antigüedad:

Maltrecha,
 Aunque tan resguardada
 Por la hondura de que surgió, terreno
 Que un día fue oceánico tal vez,
 Sobre siglos ocultos en la muerte,
 He aquí la bellísima,
 La sin cesar triunfante.
 [...]

Venus –como la estrella de la tarde–
 Contemporánea, Venus
 Frente al mundo de cada tarde en paz
 O en guerra.
 [...]

Aunque entre las espumas fue el origen,
 Un círculo de cráter
 Nos induce a laderas más sombrías.
 [...]

Venus tan renacida de las ondas
 –Y el delfín no la deja–
 Ondas de un mar o manto.
 Y sus pliegues se alargan
 Hasta los pies que el tiempo ha destruido,
 Que en nuestro amor perduran.

Guillén escribe gran parte de su siguiente poemario, *Homenaje* (1967), al mismo tiempo que *Clamor*. Este será un libro cargado de referencias culturalistas, con el mundo clásico muy presente. Pero el mito de Venus naciente no lo tenemos en poemas-homenaje a autores clásicos grecolatinos, sino en el poema dedicado al poeta romántico inglés por excelencia: “Al margen de Byron” (p. 69). La primera estrofa recuerda a Don Juan surgiendo del mar tras el naufragio que sufre, lo cual permite que el seductor, con un poder en materia de amor como el de Venus, sea equiparado por partida doble a la diosa clásica:

¿Es Venus quien seduce? No a Don Juan, fascinante,
 Que surgido también del mar, hermoso naufrago,
 Ahora suyo el centro de seducción, irradia
 Como deidad marina su poder: un encanto.
 Con prestigio de magia vence Don Juan.

¡Don Juan!

“Más que Venus misma” (p. 229), también de *Homenaje*, describe a una mujer contemporánea adornada con joyas. Comparada a Venus, pero en tierra (“Venus ya no marina”), se menciona así el nacimiento de la diosa a través de la “espuma”:

De arcilla, no de espuma,
 A su total persona
 Seda o perla se suma.

Invitación al viaje
 Por gracias y perfiles
 Niega ofreciendo el traje.

Fiera
 Dócil siempre al mucho tino
 De un Orfeo domador,
 Hada
 Tan evidente y velada
 Por la luz de su hermosura:
 Por amor.
 Manifiesto amor en cada
 Regalo que esa mujer
 –Inaccesible o futura–
 Arroja desde su ayer
 Mitológico a este hoy
 Del público embelesado:
 Un convoy
 De ilusiones y visiones
 Por un río con un vado.
 ¡Mágicas luces de suelo!
 Y tras ellas tú dispones,
 Firme, remota, feliz,
 El despliegue de tu vuelo,
 Gran actriz.

El poeta, a pesar de haber agrupado en 1968 los tres poemarios (*Cántico*, *Clamor* y *Homenaje*) bajo el título *Aire nuestro*, al modo de unas obras completas, continúa escribiendo; en 1973 publica *Y otros poemas* y en 1981 *Final*, libros que acrecientan y matizan la ya rica obra de Guillén. El mundo clásico sigue filtrándose inexorablemente en el universo poético del creador, de modo que aún encontramos un par de composiciones en *Y otros poemas* en las que la referencia al mito de Venus es directa. El primer ejemplo es el poema nº 26 de la sección “Sátiras” (p. 122), que vimos anteriormente. Desde la perspectiva del “destape” playero de los 70, enlaza totalmente con el poema que acabamos de ver, pues la mujer, debido a la atención que suscita a su alrededor, es “primera actriz”, como antes podía serlo esa Venus. Pero está “velada aún”, es decir, vestida. Y ya adivinamos la presencia de Afrodita en la primera estrofa: “divinidad oculta”. Enseguida, la repetida imagen de la bañista que al salir del agua es comparada a Venus. Finalmente, la falta de mitología y la palpable y baja realidad de la joven desagradan al octogenario poeta. La imagen de Venus en la playa la repite en un breve poema que ya vimos de la décima parte de “Epigramas” (p. 415).

Gerardo Diego pertenece al grupo de poetas que permanece en España tras la guerra. En la poesía de estos largos años hasta su muerte en 1987, el mito de Venus estará siempre presente en sus versos. La diosa del amor, con su denominación griega, se asocia al mar del que ha nacido para formar la “sal de mi Afrodita” en la primera parte del poema “La luna en el desierto” (I, 633) del libro *La luna en el desierto y otros poemas* (1949). La misma idea, con una ligera variante expresiva, la utiliza en otro poema de la misma época, “Jinojopa de la luna de Valencia” (II, 1243) de la sección *Hojas*, fechado en 1943:

La “luna del mar nacida”
 sal de Afrodita bruñida...

El “monte de Venus”, que tradicionalmente designa las partes pudendas de la mujer, está presente en un contexto vanguardista dentro del poema “Hablando con Vicente Huidobro” (II, 338) del libro *Biografía incompleta* (publicado en 1953, recoge poemas escritos desde 1925), donde tal vez la mención a la espuma nos acerca al mito del nacimiento de la diosa. De todos modos, esta interpretación es bastante oscura e hipotética, siendo mucho más plausible la alusión al mito de Leda y Júpiter convertido en cisne:

Toda América comba
atada sigue a sus espumas
ofreciendo su monte de Venus
al cisne voracísimo

Un poema importante para nuestro estudio es el “Madrigal a Concha Cintrón” (I, 1446-1450) de *La suerte o la muerte* (1963, con poemas escritos desde 1926), donde la tradición clásica se filtra repetidamente: desde el rapto de Europa hasta el nacimiento de Venus pasando por las amazonas, la Arcadia, Juno, Ceres, Zeus, la lengua latina (“«in utero»”) e incluso un “criollo Ovidio tropical” que cantaba las gestas de Conchita Cintrón en Hispanoamérica y Portugal. Efectivamente, esta rejoneadora y torera chilena nacida en 1922 surge en América, idea que el poeta traspone a la del mito del rapto de Europa, con toro incluido, y al nacimiento de Venus a continuación (I, 1446-1447). No se omiten elementos básicos de la historia, tales como la concha, la espuma, la playa y el viento oeste, es decir, el Céfiro:

¿Es América al fin vengando a Europa?
¿Quién rapta a quien? ¿El toro que encandila
sus potencias de rayo a quemarropa
o la ninfa que halaga y que motila?
¿Surge anfibio otro mito en cielo y agua?
¿Se hunde un veragua en aguas de Veragua?

Y la luz se hizo carne. Amor celeste,
quedó en la playa atlántica y morena
el nácar de una concha. El viento oeste
lo pregonaba en bocina y lo enajena.
Y Conchita Cintrón, nacida, trota
y un estruendo de espumas alborota.

Otro nacimiento de Venus lo encontramos en el poema “La corona” (II, 429) de un libro algo posterior, *Vuelta del peregrino* (1966). El poema introduce la figura del dios Vulcano, quien tramó la conocida asechanza de la red para capturar a Venus y Marte durante uno de sus encuentros amorosos. En este caso, Vulcano se dibuja como divinidad enfurecida por el comportamiento de la diosa, y caracterizado como el dios que maneja la fragua y el fuego. La diosa del amor no puede conducir la situación ante la trampa en que ha caído y se siente azorada por su incierto destino, “desparramada / a su nuevo destino sin piloto”:

Sobre el verdor de un mar de espumas roto
nace maravillada

múltiple Venus y desparramada
a su nuevo destino sin piloto.

No le perdona su desliz Vulcano
y en sus senos de luz hinca sus fraguas
y hace estallar el fuego soberano
reventando la piel entre las aguas.

El poeta sigue su andadura, y en 1972 publica *Cementerio civil*, libro al que pertenece “Marino camposanto” (II, 734), donde el mar causante de muerte, y una mención a su espuma, es aprovechado por el poeta para introducir el mito del nacimiento de la diosa del amor:

La mar de Cristo os reza sus espumas
Sus olas que todo lo han visto,
almohadas desahuciadas y sandalias de Cristo.
No es Afrodita, no, quien de ellas nace.
Y de una enfermedad desconocida
se mueren los turistas, la guía sobre el pecho.⁵⁹⁹

En este mismo poemario de vejez, el soneto “Pancho Cossío” (II, 754) es el homenaje póstumo de Diego a este pintor español nacido en Cuba (1894-1970). Aunque Cossío frecuentemente pinta lo que él titula “Marinas”, no hemos encontrado ningún cuadro con el tema del nacimiento de la diosa⁶⁰⁰. No obstante, pudo representarla en alguna ocasión, de ahí la mención de Diego en su soneto a la “venera” y a la “nieve de hermosura”, que puede referir metafóricamente a la espuma marina de la que nació la diosa antigua:

Pintó la santidad del irse a pique
y el naípe y el sorbete y la venera
y la madre en su nieve de hermosura.

Otro poeta que no abandona España tras la guerra es Aleixandre, que en 1944 saca a la luz el libro que supone la culminación de su poesía, *Sombra del paraíso*. En él, el poema “Casi me amabas” (pp. 510-511) consigue una formulación del mito mucho más evidente que las que veíamos antes en sus poemas. La aparición de la amada se corresponde con el surgir de Venus del mar, con mención expresa a la espuma, a la concha, a las olas, a la playa, a la virginidad y al gesto de pudor de la diosa al volver la vista, aunque ella no es nombrada en ningún momento. Este poema, por ello, es un ejemplo egregio de unión del mito clásico y del universo propio de este poemario. Así se muestra la amada del poema:

Un fondo marino te rodeaba.
Una concha de nácar intacta bajo tu pie, te ofrece
a ti como la última gota de una espuma marina.
Casi..., casi me amabas.

¿Por qué viraste los ojos, virgen de las entrañas del mundo
que esta tarde de primavera

⁵⁹⁹ De nuevo encontramos en un poeta contemporáneo esa mezcla de elementos cristianos y paganos.

⁶⁰⁰ Véanse el estudio citado de Gaya Nuño, *Francisco Gutiérrez Cossío...* y el catálogo *Pancho Cossío...* también citado anteriormente.

pones frialdad de luna sobre la luz del día
y como un disco de castidad sin noche,
huyes rosada por un azul virgíneo?

Tu escorzo dulce de pensativa rosa sin destino
mira hacia el mar. ¿Por qué, por qué ensordeces
y ondeante al viento tu cabellera, intentas
mentir los rayos de tu lunar belleza?

[...] Sobre las ondas puras
del mar sentí tu cuerpo como estelar espuma,
caliente, vivo, propagador. [...]
... como playa tuve
todo el calor de tu hermosura en brazos.

En el siguiente poemario de Aleixandre, *Nacimiento último* (1953, con poemas compuestos entre 1927 y 1952), tenemos dos poemas en los que, de nuevo, el mito del nacimiento de Venus es el telón de fondo. En “Primera aparición” (p. 648) se describe la venida de una muchacha, la cual tiene coincidencias con la imagen del nacimiento de la diosa, tanto por la mención expresa a una “diosa” como por el hecho de surgir del mar en un “mundo sin edad”, “en el día de las luces primeras”, que parece remitir a una edad dorada primigenia:

Allí surtiendo de lo oscuro,
rompiendo de lo oscuro,
serena, pero casi cruel, como una leve diosa recobrada,
hete aquí que ella emerge, sagradamente su ademán extendiendo,
para que la luz del día, la ya gozosa luz que la asalta,
se vierta doradamente viva sobre su palma núbil.
[...]
No sé si es ella o su sueño. Pájaros inocentes
todavía se escapan de sus crespos cabellos,
prolongando ese mundo sin edad de que emerge,
chorreando de sus luces secretas, sonriente, clemente,
bajo ese cielo propio que su frente imitase.

Oh tú, delicada muchacha que desnuda en el día,
que vestida en el día de las luces primeras,
detuviste un momento tu graciosa figura
para mirarme largo como un viento encendido
que al pasar arrastrase dulcemente mi vida.

En el poema “Junio del paraíso” (p. 646) del mismo libro, es el mundo, tal vez concebido todo él como lugar propicio para el amor, el que nace de la espuma al modo de la diosa Venus:

¡Inocencia del día! Cuerpos robustos, cálidos,
se amaban plenamente bajo los cielos libres.
Todo el azul vibraba de estremecida espuma
y la tierra se alzaba con esperanza hermosa.

El mar... No es que naciese el mar. Intacto, eterno,
el mar sólo era el mar. Cada mañana, estaba.
Hijo del mar, el mundo nacía siempre arrojado
nocturnamente de su brillante espuma.

De la misma manera surgen los humanos, para amar, y los animales:

Ebrios de luz los seres mojaban sus pies
en aquel hirviente resplandor, y sentían sus cuerpos destellar,
y tendidos se amaban sobre las playas vívidas.

Hasta la orilla misma descendían los tigres...

Y el poeta asocia este nacimiento al del amor en el mundo recién aparecido, que tiene en la espuma el símbolo amoroso propio, tal vez por recuerdo de ser el elemento del que nació la diosa Venus:

Y puedo tocar la invicta onda, brillo inestable de un eterno pie fugitivo,
y acercar mis labios pasados por la vida
y sentir el fuego sin edad de lo que nunca naciera,
a cuya orilla vida y muerte son un beso, una espuma.

El poeta continúa su labor creadora con un poemario amoroso, verdadera obra maestra de la poesía española contemporánea. Se trata del libro *Historia del corazón* (1954), donde encontramos un poema titulado “La hermanilla” (p. 734), dedicado “a Conchita”. De nuevo surge el tema del nacimiento mítico de Venus, con todos los elementos pertinentes: “mar”, “espuma”, “orilla”, “arena”, “onda”, “olas”, “valvas de nácar”. Tal vez tiene importancia que la persona a quien se dedica el poema se llame precisamente Concha:

¡Cómo le gustaba correr por la arena! Y se metía en el agua,
y nunca se asustaba.
Flotaba allí como si aquel hubiera sido siempre su natural elemento.
Como si las olas la hubieran acercado a la orilla,
trayéndola desde lejos, inocente en la espuma, con los ojos
abiertos bajo la luz.
Rodaba luego con la onda sobre la arena y se reía, risa de niña
en la risa del mar,
y se ponía de pie, mojada, pequeñísima,
como recién salida de las valvas de nácar,
y se adentraba en la tierra,
como en préstamo de las olas.

Rafael Alberti sufre un largo exilio desde la guerra, aunque tiene finalmente la posibilidad de regresar a España en 1977. En su larga obra tras la contienda civil española, cultivará diversos tipos de poesía, desde la social hasta la vanguardista, pasando por la neopopularista y la de circunstancias. El mito que nos ocupa recorre varios de estos subgéneros, surgiendo siempre de manera espontánea y natural.

Su más característica advocación a la diosa clásica del amor se produce a través de la visión de su nacimiento. En efecto, el sintagma “hija de la espuma” aparece en numerosas ocasiones a lo largo de su obra poética. Por vez primera sucede en el poema nº 78 de la sección titulada en honor del mítico músico de Lesbos, “Arión (Versos sueltos del mar)” (II, 178), del libro *Pleamar* (1942-1944):

Hoy la mano del mar hizo al rozarte
saltar de ti la hija de la espuma.

Y junto a esta denominación el mismo poemario en su composición nº 83 nos habla del “padre de la espuma”, que es el propio mar:

El mar, cuando te abraza,
sabe bien que es el padre de la espuma.

Y de nuevo la misma perífrasis para referirse a la diosa la tenemos en un poema de los años 40 titulado “1917” (II, 274) y perteneciente al libro *A la pintura* (la edición definitiva recoge poemas de entre 1945 y 1967):

Y el azabache submarino
ciñe a la hija de la espuma... ⁶⁰¹

También en *A la pintura* el evocador poema “Azul” (II, 286) le inspira a Alberti una “Venus, madre del mar de los azules”, inversión del papel tradicional de la diosa como hija del mar. No obstante, para el poeta la diosa es la creadora de esa tonalidad especial del mar Mediterráneo, por acontecer en él su nacimiento⁶⁰². Así, los griegos antiguos heredan ese mar azul:

El azul de los griegos
descansa, como un dios, sobre columnas.

En otro libro de estos mismos años, *Poemas de Punta del Este* (1945-1956), tenemos tres recreaciones del nacimiento de Venus, si bien es verdad que dos de ellas son básicamente de naturaleza semejante. Estas dos ya las hemos visto más arriba: se trata del poema en prosa “Venus interrumpida” (II, 455)⁶⁰³ y del fragmento 157 de “Pupila al viento” (II, 466), que retoma la idea de la joven en la playa identificada con Venus.

El tercer ejemplo en este libro lo tenemos en “No puede, no...” (II, 477), donde reaparece la Venus naciente, que para el poeta es la aurora que nace del mar en la costa atlántica americana. Pero esta Venus es, más que nada, símbolo de la esperanza; lo cual no obsta para que, pesar de todo, el gaditano nos ofrezca un ejemplo del mito de honda emoción y vívida imagen:

No puede, no, no puede la belleza
morir o ser cegada
por cualquier emoción o cataclismo.
Ceñido estoy a veces de catástrofes,
con la patria perdida,
con mis mares y bosques allá lejos,
sin mi, desesperados.
Y sin embargo, oh tú, distante, emerges,
Venus real de espumas y de hojas.
Cuerpo de savias verdes y salitres
enamorado subes.

⁶⁰¹ El poeta emplea esta denominación en el poema en prosa que vimos más arriba “Venus interrumpida” (II, 455) de *Poemas de Punta del Este*. Volverá a utilizar la misma perífrasis, como veremos, en el poema de 1958 “A Dámaso Alonso” (III, 795), incluido en la sección *Otros poemas*, y en “De nuevo, el mar y otras canciones” (II, 873) de *Abierto a todas horas*.

⁶⁰² Pero el color rojo también le recuerda a Venus, como veremos más adelante.

⁶⁰³ Véase el citado artículo de Ramos Jurado, “Retorno a los orígenes. La tradición clásica...”, p. 77.

En él la arena teje con las ramas
altos salientes, tibias oquedades.
Dichosos los que al fin de la tormenta,
o incluso en medio de sus rojos rayos,
te suspiran, te tocan y se mueren
por ti, por ti, que eres también la aurora.

Un importante poema plagado de menciones a diversos dioses y seres del mundo clásico es “Retornos del amor ante las antiguas deidades” (II, 509)⁶⁰⁴, del posterior libro de Alberti, *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956). El poeta sueña a la amada bajo distintas formas (las Gracias, Diana, Venus...); así, asistimos a una presentación de Venus en el agua, que alude a su nacimiento mítico:

Soñarte como entonces, sí, soñarte
ante aquellas fundidas alamedas,
jardín de Amor en donde la ancha Venus,
muslos dorados, vientre pensativo,
se baña en el concierto de la tarde.

Soñarte, amor, soñarte, oh sí, soñarte
la idéntica de entonces, la surgida
del mar y aquellos bosques, reviviendo
en ti el amor henchido, sano y fuerte
de las antiguas diosas terrenales.

Del mismo poemario es “Retornos de una isla dichosa” (II, 498), poema que hace nacer del mar a la “isla de amor”, la mujer o tierra amada que surge como la diosa antigua:

Isla de amor, escúchame, antes de que te vayas,
antes, ya que has venido, de que escapes de nuevo:
concédeme la gracia de aclarar los perfiles
del canto que a mi lengua le quede aún, poniéndole
esa azul y afilada delgadez de contornos
que subes cuando al alba renaces sin rumores,
feliz y enteramente desnuda, de las olas.

Otro poema ejemplar para percibir la pervivencia del mito y el mundo clásico en la poesía del XX es “Retornos del amor fugitivo en los montes” (II, 513-514), de este mismo libro. Alberti localiza el mito en un ambiente idílico teocrito, con Pan, Príapo y la ninfa Eco como acompañantes. Pero la paz reinante y el nacimiento de la diosa se ven interrumpidos por la llegada de unos barcos por el horizonte. Esta edad de oro interrumpida, plasmada aquí por Alberti, responde a una experiencia vital del poeta, como nos informa el capítulo tercero de sus memorias, *La arboleda perdida*⁶⁰⁵.

⁶⁰⁴ Véase Ramos Jurado, “Retorno a los orígenes. La tradición clásica...”, pp. 77-80, donde analiza con más detalle el poema y lo relaciona con los conocimientos pictóricos del poeta y con pasajes de *La arboleda perdida*.

⁶⁰⁵ Véase Ramos Jurado, “Retorno a los orígenes. La tradición clásica...”, pp. 75-77, donde se comenta este poema y los textos del libro de memorias de Alberti. Al parecer, el poeta y su mujer, la también escritora María Teresa León, se encontraban en la isla de Ibiza en el momento del levantamiento militar del 18 de julio de 1936; días después contemplaron la llegada de la escuadra marina republicana, presagio de guerra, dolor y muerte.

Veamos de ese poema algunos fragmentos destacados sobre el nacimiento de Venus:

Era como una isla de Teócrito. Era
la edad de oro de las olas. Iba
a alzarse Venus de la espuma. Era
la edad de oro de los campos. Iba
Pan nuevamente a repetir su flauta
y Príapo a verterse en los jardines.
[...]
Pero en la isla aparecieron barcos
y hombres armados en las playas. Venus
no fue alumbrada por la espuma. El aire
en la flauta de Pan se escondió, mudo.
Secas, las flores sin su dios murieron
y el amor, perseguido, huyó a los montes.

Allí labró su cueva, como errante
hijo arrojado de una mar oscura,
entre el mortal y repetido estruendo
que la asustada Eco devolvía.

El siguiente poema del libro, “Retornos del amor en la noche triste” (II, 514), ciertamente, no nombra a la diosa clásica, pero la llegada de la mujer amada “por la espuma” y el uso frecuente del mito por parte de Alberti no nos dejan dudas sobre la historia mítica que se oculta tras esta anhelada visita en el exilio itálico del poeta, de igual manera que aguardaba la llegada de la esperanzadora aurora en el poema “No puede, no...” que veíamos más arriba:

Ven, amor mío, en esta noche
sola y triste de Italia. [...]
¿Cómo decirte, amor, en esta noche
solitaria de Génova, escuchando
el corazón azul del oleaje,
que eres tú la que vienes por la espuma?

Otro poema de este libro, “Retornos del amor entre las ruinas ilustres” (II, 519), que seguramente evoca las ruinas de Pompeya, ofrece una nueva situación de la diosa sobre las aguas:

Afrodita en penumbra se sonríe,
sintiendo el mar batirle entre los muslos.

El poemario *Ora marítima* (1953) es uno de los principales textos para el estudio de la tradición clásica en Alberti, y en él se centra Ramos Jurado en el artículo citado⁶⁰⁶. Alberti quiere dejar constancia en este libro del claro pasado de Cádiz, partiendo de la fundación mítica a manos de un

⁶⁰⁶ Ramos Jurado retoma el tema en “Análisis de *Ora marítima*: una palingenesia de la tradición clásica”, en *Rafael Alberti libro a libro: el poeta en su centenario (1902-2002)*, coordinado por Manuel José Ramos Ortega y José Jurado Morales, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003, pp. 335-352. Por su parte, José María Balcells Doménech estudia nuevamente el poema en “El viaje mítico en *Ora marítima* de Rafael Alberti”, en *Estudios Humanísticos*, 27, 2005, pp. 25-42.

héroe de la guerra de Troya, Menesteo⁶⁰⁷. El nacimiento de Venus es uno de los principales aportes del libro a la prefiguración de un espacio mítico clásico en Cádiz. En “Los fenicios de Tiro fundan Cádiz” (II, 655-657), ejemplo perfecto de poema acerca de un viaje fundacional, tenemos la asimilación entre la ciudad que comienza su existencia y el nacimiento de Venus⁶⁰⁸:

...Y así naciste, oh, Cádiz,
blanca Afrodita en medio de las olas.
Levantadas las nieblas del Océano,
pudiste en sus espejos contemplarte
como la más hermosa joven aparecida
entre el mar y el cielo de Occidente.

Y en “Menesteo, fundador y adivino” (II, 662) la diosa acompaña al héroe Menesteo en su viaje a la ciudad ibérica; la diosa, junto a Eros, su tradicional hijo, “renace” en las costas gaditanas:

De tu mano, marítima y dichosa,
Venus contigo descendió a las playas.
Los parasoles pinos, las salinas,
los aclarados ojos de mis largas riberas
como a jazmín de espuma la adoraron. Y Eros
el volandero dios demente de las alas
pequeñas de paloma,
clavó el pecho del aire con sus flechas.

Un poema fechado en 1958 titulado “A Dámaso Alonso” (III, 795), incluido en la sección *Otros poemas*, recoge una vez más la perífrasis “hija de la espuma” para referirse a Venus, y, a través de ella, al amor. Alberti recuerda los años de juventud de ambos poetas, templada por la pasión gongorina:

Y era en campo de alba pluma
nuestro joven batallar

⁶⁰⁷ Sobre Menesteo contamos con varias referencias en Homero, Pausanias y Plutarco, entre otros. Fernando Sánchez Dragó, en su extenso ensayo *Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España*, Barcelona, Planeta, 2004 (=1978), p. 163, estima del dominio público la leyenda de la fundación mítica de Cádiz: “Nace entonces la incomparable saga de los *nostoi* o viajes de retorno emprendidos por los capitanes que cantara Homero. [...] Nadie ignora, por ejemplo, que Cádiz fue antiguamente la ciudad de Menesteo y que en la punta de su bahía moraba un oráculo puesto bajo la advocación del héroe.” Sánchez Dragó se guía por las noticias que sobre esta leyenda nos transmite Antonio García y Bellido en su *Hispania graeca*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1948, volumen 1, pp. 20-21. En las pp. 15-27 el gran arqueólogo analiza la relación con España de los viajes de regreso (*nostoi*) de siete personajes troyanos: Odiseo, Menesteo, Tlepólemo, Anfíloco, Teucro, Anténor, Ocella y Menelao. Pero la leyenda sobre la participación de Menesteo en la fundación de Cádiz se apoya básicamente en un pasaje de Estrabón (*Geografía*, III, 1, 9) que menciona el “puerto de Menesteo” (Ἐφεξιῆς δ’ ἐστὶν ὁ Μενεσθέως καλούμενος λιμὴν), así como un oráculo o santuario (ἐνταῦθα δέ που καὶ τὸ μαντεῖον τοῦ Μενεσθέως ἐστὶ). El propio García y Bellido apunta la posibilidad de que ese puerto que describe Estrabón sea el moderno Puerto de Santa María. Sin embargo, el autor griego no habla en ningún momento de “fundación”. Otro testimonio antiguo, aunque tardío, lo aporta Filóstrato (*Vida de Apolonio de Tiana*, V, 4). García y Bellido retoma el tema de la fundación mítica de Cádiz en *Veinticinco estampas de la España Antigua*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967 (“Colección Austral”, 1.375), pp. 41 y 182, indicando ahora, además, la existencia de un santuario dedicado a Hércules en Cádiz.

⁶⁰⁸ Cf. Ramos Jurado, “Retorno a los orígenes. La tradición clásica...”, pp. 74-75.

por la hija de la espuma,
lejos de la mar.⁶⁰⁹

La misma apelación para referirse a la diosa la tenemos en un libro algo posterior, *Abierto a todas horas* (1960-1963); en él, leemos el poema “De nuevo, el mar y otras canciones” (II, 873), donde la “Hija de la espuma” (esta vez se emplea la mayúscula) se asocia a la marea:

Yo no puedo envejecer
mientras me cante en las ingles
el mar del amanecer.

*

Mientras mi corazón vea
que la Hija de la espuma
sube siempre en la marea.

En “Lo que yo hubiera amado” (II, 917) del siguiente libro de Alberti, *El matador* (1961-1965), el poeta exiliado expresa la angustia de la edad alcanzada –70 años–. Por la ventana de su cuarto contempla una pareja de míticos nombres: Alejandro y Elena. Es probable que se refiera a Paris y a Helena de Troya; lo más interesante es que ella nace del mar, de la espuma, como la diosa Venus. Por otro lado, se habla directamente del “ascender de Venus”, clara alusión al mito clásico. Así se dirige el poeta a la joven Elena:

Sales del mar, desnuda y revolcada
entre erizos carmines, algas y caracolas.
[...]
Tus ojos son mis ojos,
tu corazón el mío para siempre,
frente a la mar y el ascender de Venus.

En un poemario de 1970, *Los 8 nombres de Picasso*, la composición “Bajaste al mar” (III, 123) incluye una reelaboración del mito del rapto de Europa, aplicado al propio Picasso, que es raptado por un toro; posiblemente se esconde también una alusión al nacimiento de Venus, por la mención a la espuma:

Un toro una mañana te arrebató de súbito en su lomo
y te llenó de espuma hasta las ingles.
Desde entonces el mar te canta en ellas.

Como conveniente corolario al repaso de este mito en la poesía de Alberti y de los poetas de vanguardia incluimos este testimonio de vejez perteneciente a uno de los últimos libros del poeta gaditano, *Versos sueltos de cada día* (1979-1982); en estos versos del “Primer cuaderno chino” (III,

⁶⁰⁹ Evidentemente, el poeta juega con los versos finales de la primera de las *Soledades* de Góngora, en los que ya aparece la expresión “hija de la espuma”:

...siendo Amor una deidad alada,
bien previno la hija de la espuma
a batallas de amor campo de pluma.

566) el propio poeta rememora aquellos poemas evocadores que partiendo de la pintura plasman mitologías de la Antigüedad:

Volver a ver los cuadros,
los paisajes,
las ninfas de los ríos,
las Venus ascendiendo
de la espuma marina.

3.- Otros tratamientos diversos de la diosa del amor

Pero no solamente el mito de su nacimiento o la historia de los amores de Venus y Adonis aportan material útil a los poetas vanguardistas, sino que la diosa se manifiesta en las más diversas facetas, desde el ideal del amor perfecto hasta el símbolo del orden.

El Ultraísmo aporta una vez más su particular visión, de todo punto interesante al tratarse de un movimiento con absoluta conciencia de ruptura y vanguardismo. Ya vimos cómo el texto inicial de la revista *Grecia*, titulado “Nuestras normas” y firmado por Adriano del Valle, nos habla de “la fragante Citerea” y de “Venus, naciente del mar, emperatriz de la tarde y las estrellas”. En el antepenúltimo número de la revista (nº 48, 1 de septiembre de 1920), el poeta ultraísta Eliodoro Puche publica “Simulacro de primavera”, donde la figura de Venus reaparece como trasunto de la primavera⁶¹⁰:

Y
hasta en ti
el mármol de la Venus
se hizo carne
en tu carne de fuego.

Uno de los poetas surrealistas de las Islas Canarias como Emeterio Gutiérrez Albelo (1905-1969) concibe un asombroso retrato onírico en “La Venus apuntalada”, perteneciente a *Romanticismo y cuenta nueva* (1933), repertorio de imágenes y metáforas vanguardistas para describir una figura femenina –esto es, una Venus– que lo mismo puede representar una prostituta que un maniquí en un escaparate, a juzgar por “el cartel gritador de las mil libras”.⁶¹¹

Los poetas del 27 ven a Venus con distintos ojos y tratan el personaje clásico con absoluta libertad, desde la plasmación tradicional como diosa

⁶¹⁰ La misma diosa es empleada de una manera meramente ornamental por Arturo Gazul en el artículo “Josefina Baker o el vientre del Apocalipsis” (*Mediodía*, nº 4, septiembre de 1926), en que retrata a la bailarina y cantante francesa de origen estadounidense como un carácter vanguardista caro a los mismísimos dadaístas, que sufren una pequeña broma por parte del articulista: “Dadaístas, balucead –ya que cantar os está vedado–, gritad un himno sin palabras, ante esta Venus salvaje que viene a danzar locamente, ingenuamente, sobre las calvas relucientes y mondas [...] de los académicos.”

⁶¹¹ Citamos a partir de *Poetas del 27. La Generación y su entorno. Antología comentada*, 5ª edición, introducción de Víctor García de la Concha, Madrid, Espasa-Calpe, 2004 (=1998) (“Colección Austral”, 440), pp. 766-767.

del amor hasta la transgresión vanguardista contemporánea que hace de esta diosa una prostituta.

En la obra del mayor de los poetas del 27, Pedro Salinas, la diosa del amor, ya sea con su nombre griego (Afrodita) o latino (Venus), es una figura reiterada con distintas significaciones. Fundamentalmente, para el poeta madrileño la diosa es la encarnación del amor, a la manera tradicional. No obstante, el nombre de Afrodita puede ser empleado para designar metafóricamente a la amada. Tal es el caso del poema nº 19 (p. 204) de *Fábula y signo*:

A mis medidas de dentro
te fui inventando, Afrodita,
perfecta de entre el olvido,
virgen y nueva, surgida
del olvido de tu forma.

Otras metáforas más complejas tienen como protagonistas a estatuas de la diosa, como en el poema nº 7, “París, abril, modelo” (p. 186-187), del mismo poemario. Encontramos fustes, templos, bronce, mármol, estatuas, Venus... todo ello referido a la primavera, con un fuerte recuerdo del mundo clásico grecolatino. Pero el poema es una alabanza a la primavera parisina, la primera primavera real para el poeta. No quiere asociarla a Venus, porque no la concibe unida necesariamente al amor, sino que la primavera es imitadora de sí misma, debido a la repetición anual del ciclo de las estaciones:

Tú, tú eras la primera.
Ni en rosa ni en azul
confiada, nunca en Venus
buscaste forma, tú,
inventora de formas,
modelo,
estatua de ti misma.

Años después, el libro *Todo más claro* presentará a Venus como estatua, en el poema “Cero” (p. 844), en cuya cuarta parte una ninfa huidiza nos recuerda las transformaciones en piedra de las *Metamorfosis* ovidianas; la estatua en que resulta convertida la ninfa es finalmente una Venus, “mármol, que flota porque viste de Venus”. En este mismo poemario, el “Nocturno de los avisos”, poema de múltiples referencias clásicas, presenta una mención a Afrodita que, realmente, tal vez corresponda a un eco de Quevedo. Dice el poeta contemporáneo (p. 782):

Los huesos nunca engañan,
y ellos han de heredar lo que dejemos.
Ellos, puro resumen de Afrodita
poso final del sueño.

¿Por qué los huesos son “puro resumen de Afrodita”? Tal vez por un recuerdo del genial soneto de Quevedo (“Cerrar podrá mis ojos...”, nº 472

de la edición de Blecua o 134 de la de Schwartz y Arellano⁶¹²), junto a una metáfora mitológica debida a la invención de Salinas. Los huesos – liberados ya de su envoltorio carnal e identificados con las “medulas que han gloriosamente ardido” (y que serán “polvo enamorado”) del verso undécimo del soneto de Quevedo– no son otra cosa que lo más íntimo que resta del ser que en vida única y exclusivamente se dedicó a amar; por tanto, esos huesos son un “puro resumen de Afrodita”, entendiendo el nombre de la diosa como una metáfora mitológica del “amor”.

Venus y Apolo, en pleno siglo XX, quieren pasar desapercibidos en “Error de cálculo” (p. 807), también de *Todo más claro*, ocultos bajo la forma de los desgraciados amantes medievales Abelardo y Eloísa:

De una mesa de al lado se levanta
una pareja; son Venus y Apolo
con disfraz de Abelardo y Eloísa,
y para más disimular vestidos
al modo de París.

La visión transgresora de Jorge Guillén se evidencia en “Desnuda perfecta” (*Clamor*, p. 99), donde la diosa se beneficia de la generosidad de otro personaje mítico como es el rey lidio Creso:

Que los alfileres de Francia
Preparen la Venus vestida.
Cheques firme, por tanto, Creso [...]
¿Conformar a Venus es lujo
–O la creación capital?

La diosa puede funcionar simplemente como metáfora de la mujer, como sucede en uno de los “Tréboles” (*Clamor*, p. 445) en el momento en que una mujer se desnuda (“Venus surgió y no surgió en ella”), o en “La bella tan maridable” (*Homenaje*, p. 220), “con esa planta / De Venus” en un “nivel de Olimpo”. Al igual que Lorca presenta en ocasiones a los dioses clásicos como ancianos –el caso más conocido es la sección “Eros con bastón” de *Canciones*–, Guillén nos describe a una anciana en el séptimo de los poemas del ciclo “De senectute” (*Y otros poemas*, p. 53), aunque la significación de Guillén es totalmente opuesta a la de Lorca, para quien la vejez de los dioses siempre es negativa:

Esta anciana que ha sido tan hermosa
–Hermosura ya envuelta en su leyenda–
Es hoy un personaje de otro imperio
Con la más natural metamorfosis.
Degradación no altera tal decoro.
La voz mantiene su poder intacto.
Luce en ojos serenos la mirada
Con una autoridad de señorío.
Fue Venus.

⁶¹² Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1996 (=1963) (“Clásicos Universales Planeta”, 16), p. 480; Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, edición y estudio preliminar de Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998 (“Biblioteca Clásica”, 62), p. 227.

En Lorca, la significación de Afrodita es esencial. Sin grandes sorpresas, en su poesía la diosa Venus se asocia principalmente con la hermosura, el amor, la pasión amorosa, el placer, la sensualidad o incluso simplemente la condición femenina. Más sorprendente es, quizá, el hecho de que la diosa como símbolo del amor lo sea también, por ende, de la privación amorosa e incluso de la esterilidad, temas todos ellos señalados por la crítica lorquiana como fundamentales de su obra literaria. Pero por otro lado, existe una vertiente aún más negativa de la diosa que representa el amor fracasado, mediante la imagen de una Venus horrible, envejecida o incluso muerta. Como símbolo del amor –la primera opción que señalábamos– la encontramos desde los poemas de juventud, bien con el nombre griego, bien con el latino, y en ocasiones es citada mediante uno de los epítetos clásicos, como Citeres. Ambos nombres, el griego y el latino, se acoplan en “Canciones verdaderas” (PIJ, nº 3, p. 76), donde la simbología del amor representada por la diosa antigua nos conduce a un universo solitario y desconocido (“reino sin nombre”) de privación (“esterilidad”), propio ya de la poesía del granadino:

La carabela negra
De la sensualidad
Va sin velas ni remos
Con Venus Afrodita
Hacia el reino sin nombre
De la esterilidad.

Será en “Canción” (PIJ, nº 4, p. 81) donde se apele a la diosa mediante el nombre Citeres, al afirmar que todas las mujeres “poseen el licor de Citeres”. En el mismo poema vuelve a aparecer la diosa, pero sin mayor relevancia que como cita modernista decorativa; no obstante, aprovecha la mención para crear una poderosa imagen poética, destacando el poder amoroso de esta divinidad (“fuego convertido por Venus en rosas”.) El modernismo continúa en “Mascarada” (OC, IV, p. 347), donde sus principales protagonistas son los personajes de la *commedia dell’arte*, tan caros a los autores modernistas. La mención a Venus sirve como decoración del ambiente modernista:

¡Cómo ríe Arlequín!
Se ríe de los dos
Y de mí que he cruzado
El jardín solitario
Al llevar a una Venus
Una rosa de olor.

En otros poemas tempranos la diosa adquiere representaciones más complejas, como en “El poeta y la primavera” (PIJ, nº 129, p. 486), donde la diosa, “Venus de Harmonía”, simboliza el orden, presumiblemente el de la propia naturaleza que se alza contra el caos del tiempo y el espacio:

...Para que surja una Venus
De Harmonía que destruya
La fatal palabra Tiempo
Y Espacio.

El sentido de pasión amorosa que señalábamos como clave en la poesía lorquiana lo manifiesta un poema en prosa titulado “Meditaciones y alegorías del agua” (OC, I, p. 295), cuando el poeta le pregunta a su propia alma sobre la presencia del amor en él (“¿Cómo no has guardado, alma mía, el temblor de Venus o el violín de los vientos [...]?”). En “Tentación” (PIJ, nº 8, pp. 95-96), Venus es simplemente “la diosa hermosa” (v. 58); por otro lado, en el mismo poema aparece la Venus de Milo, quizá la más famosa escultura de esta diosa⁶¹³, guiando una procesión de las panateneas (vv. 79-80). No obstante tan vistosas alusiones a la diosa, el poeta incorpora un papel mucho más prosaico para Venus, como el del soneto “La prostituta. La mujer de todos” (PIJ, nº 23, p. 137), cuyo estrambote declara a la diosa del amor como la narradora de la triste vida de la lumia:

Venus te canta con su dulce acento
La canción de tu historia dolorida.

Su condición de diosa del amor en “La gran balada del vino” (PIJ, nº 47, p. 217) parece continuar en un nivel de cierta desmitificación. En este poema, los bebedores sucumben con promesas de fáciles placeres amorosos, representados por la diosa de la Antigüedad:

Venus se rendirá con caricias sentidas.
Venus se rendirá con el beso ideal.

Cercana también a un proceso desmitificador se presenta la “Elegía” del *Libro de poemas* (OC, I, p. 89). Lorca teje una metáfora mitológica enlazando la figura de la diosa clásica con la iconografía de la seductora mujer española con mantón de Manila. El poema encierra un lamento por la juventud perdida, no aprovechada. No obstante, no es un *carpe diem* al modo tradicional, como se podría pensar en un principio, sino una mera descripción del desaprovechamiento: un drama de la no fecundación, tema recurrente y obsesivo en Lorca, en este caso presentado en compañía del elemento del mundo clásico que representa la diosa Venus:

¡Oh mujer potente de ébano y de nardo!,
Cuyo aliento tiene blancor de biznagas.
Venus del mantón de Manila que sabe
Del vino de Málaga y de la guitarra.

En el mismo libro, el poema “Se ha puesto el sol” (OC, I, p. 117) incluye una mención en la que no está clara la relación con la mitología, pues “Venus” puede representar simplemente el segundo planeta del sistema solar⁶¹⁴. Pero dado que ese mismo poema es rico en otras alusiones al mundo clásico –Penélope y Pegaso–, podemos pensar que la mención al planeta conlleva cierta carga simbólica, tal y como sucede con la luna en la mayor parte de la obra del granadino. Sin embargo, en este caso no

⁶¹³ Es conocido el interés despertado en los poetas por esta escultura desde su descubrimiento en 1820. La poesía hispánica modernista, modelo más cercano de estas composiciones primeras de Lorca, es rica en alusiones a la estatua helenística (véase, por ejemplo, Alfonso García Morales, “El templo de la diosa en Rubén Darío”, en el libro coordinado por Luis Gómez Canseco *Las formas del mito...*, pp. 41-42.)

⁶¹⁴ Esto mismo sucede en los poemas “Venus” (OC, I, p. 202), “Las siete” y “Las ocho” (OC, I, p. 225) de *Suites*.

podemos especificar cuál sería el contenido simbólico encerrado en la mención a Venus:

Un perro campesino
Quiere comerse a Venus, y le ladra.
Brilla sobre su campo de pre-beso,
Como una gran manzana.

Si en este poema compara a Venus –aunque se trate del planeta– con una manzana, en “Canción oriental” del mismo libro (OC, I, pp. 143-144) es comparada a una granada, destacando el contenido sensual y vital de ese fruto, contrario al de otros (naranja, olivos, castañas, vides...), aunque en el mismo poema se afirma que la manzana es “lo carnal”, y como tal aparece en “Paisaje” (CPC, p. 103):

... la granada es la sangre... [...]

¡Oh granada abierta!, que eres
Una llama sobre el árbol,
Hermana en carne de Venus,
Risa del huerto oreado. [...]

¡Quién fuera como tú, fruta,
Todo pasión sobre el campo!

En “Tres estampas del cielo” de *Suites* la diosa del amor es protagonista de un poema titulado “Venus” (OC, I, pp. 208-209), donde se presentan varios atributos característicos: los senos, el gesto de llevarse la mano al sexo –gesto reiterado en dibujos lorquianos de marineros en esta misma postura, como vimos (fig. 303)– y el acto de mirarse en el espejo, que nos remite a Velázquez. No obstante, la diosa resulta lejana (“estás muy lejana”, “te miramos con lupa”), bien por el contenido simbólico de la experiencia amorosa negada al sujeto del poema, bien porque estamos ante una descripción poética de la *Venus del espejo*:

Efectivamente
tienes dos grandes senos...
[...]
Un infante de bruma
te sostiene el espejo.

Aunque estás muy lejana,
yo te veo
llevar la mano de iris
a tu sexo...
[...]
¡Te miramos con lupa,
yo y el Renacimiento!

Así, no solamente en casos de amor triunfante, sino también para la simbología del amor fracasado se utiliza la figura de la diosa Venus. Tal es el caso de “La balada de las tres rosas” (PIJ, nº 147, p. 561), donde “Venus queda sin sangre”, en referencia a la frustración amorosa, recalcada por la aparición de la luna en el verso anterior, en que “sale la luna llena sobre el campo sin fin”. De igual manera, en la conocida “Oda a Salvador Dalí” (OC,

I, p. 457) Venus simboliza la muerte del amor, con la desolación que ello provoca en el ambiente (los coleccionistas de mariposas huyen porque ya no hay mariposas, es decir, la ausencia del amor afecta a los seres circundantes, del mismo modo que en la poesía renacentista el sentimiento del sujeto poético es recogido por la naturaleza que lo rodea):

Venus es una blanca naturaleza muerta
y los coleccionistas de mariposas huyen.

En relación con el amor fracasado se encuentra la iconografía de los dioses en su ancianidad. Si en el poema que antes vimos de Guillén la diosa todavía conservaba cierto *glamour* en su ancianidad, Lorca presenta una visión más negativa en “Crepúsculo” (PIJ, nº 25, p. 140), donde el triunfo de la muerte y del paso del tiempo, representado por Cronos devorando a sus hijos, tiene como consecuencia el envejecimiento de los sentimientos amorosos, representados por Venus y Eros:

Cronos devora a sus hijos. Siempre niebla fría.
El rescoldo rojizo
Es plumizo.

Venus se muere y Eros se va marchitando.
Sombras silenciosas en las cosas.

Una idea similar se expresa en el poema “Dúo de violonchelo y fagot” (PIJ, nº 36, p. 174), donde se aúna de nuevo la tradición cristiana⁶¹⁵ y la tradición clásica. La figura de una Venus horrible puede corresponder tanto a la vejez de la diosa como a la depravación del amor, y, seguramente, a ambas ideas simultáneamente:

Negra sombra sobre el corazón.
Se retuerce el imposible.
Muere entre llamas la divina Sión.
Venus aparece horrible.

Venus como representante del amor puro puede ser contrapuesta al desenfreno que con frecuencia representan simbólicamente los dioses Baco o Pan. Así es como en la juvenil “Balada” (PIJ, nº 124, p. 471) el amor y el orden, representados por Venus y Apolo –otra divinidad asociada al orden y a la idea de belleza–, sucumben ante el desenfreno simbolizado por las figuras de Baco y Pan:

Venus y Apolo ceden
Su trono a Baco y Pan.

Pero también la poesía de Lorca se abre al hecho contrario, es decir, al triunfo del amor sobre el deseo desenfrenado. Los versos del siguiente poema, “Aria de primavera que es casi una elegía del mes de octubre” (PIJ, nº 62, p. 278), implican la idea del placer conquistado y alejado de la pasión del primer momento, pero vinculando ese placer al amor verdadero mediante la presencia de Venus. La inclusión del Júpiter conquistador,

⁶¹⁵ La Jerusalén ataviada como novia (*Apocalipsis*, 21, 2).

única mención a este dios en la poesía inédita de Lorca, completa el panorama de desenfreno:

En los aires cristalinos
Hay músicas en honor
De Venus virgen y madre,
Símbolo franco de amor
Que en todas las religiones
El hombre sabio implantó.
De Pan anciano y galante,
De Júpiter amador.

Junto al dios Pan aparece Venus también en el poema “Tardes estivales” (PIJ, nº 7, p. 91), donde “se abrazan Pan y Venus cercados de bacantes.” El abrazo de las dos divinidades sugiere la loca unión (de ahí las bacantes) del amor desenfrenado (representado nuevamente por Pan) y el amor verdadero (Venus), que, no obstante, parece no tener cabida ya, a juzgar por un verso anterior (“El amor canoso cruza el campo veloz”). En el poema “Mar” de *Libro de poemas* (OC, I, p. 160), aparte de referirse explícitamente el origen de la diosa con la interpelación al mar, Lorca resalta la oposición entre Pan/Lucifer (asociado al lado negativo del mar) y Venus (símbolo del amor verdadero y puro). La oposición, aparte de enlazar elementos cristianos y paganos, retoma las contraposiciones anteriores entre Venus y Baco/Pan:

La estrella Venus es
La armonía del mundo.
¡Calle el Eclesiastés!
Venus es lo profundo
Del alma...

Un caso extremo de interrelación entre elementos cristianos y paganos es el poemilla de 1921 “Dos estrellas del mar” de la sección “Estampas del mar” de *Suites* (OC, I, p. 211). Lorca explota la relación de la diosa Venus con el mar por su nacimiento y del planeta Venus por ser guía de marinos dada su luminosidad. Teniendo en cuenta la advocación a María como “estrella del mar”, presente ya en el himno *Ave maris stella*, Lorca fusiona concisamente en el mismo texto a las dos “estrellas”, es decir, la diosa clásica-planeta y la madre de Jesús de Nazaret:

En la torre
de la madrugada
María enseña a Venus
a tejer lana.
Venus le muestra todas
sus miradas
y María se asombra.

En la torre
de la madrugada.

Con un curioso adorno, la diosa del amor se nos muestra en “Noche” (OC, I, p. 692), donde la luna sonríe mientras Venus aparece con “un penacho / de plumas.” La asimilación de la luna y Venus tiene un

equivalente en el poema “Él” de la “Selva de los relojes” de *Suites* (OC, I, p. 228). A raíz de la figura de Edipo, personaje capaz de resolver los enigmas de la esfinge, el ser paradigma de lo desconocido y símbolo del interrogante, Lorca establece la relación entre la muerte que simboliza la luna y el amor que simboliza Venus. En este poema, el reloj, es decir, el tiempo, es la gran incógnita, la “verdadera esfinge”, que resolverá el ojo humano que descifre su misterio: “Edipo nacerá de un pupila”, se dice, donde Edipo significaría “respuesta”. La muerte, simbolizada por la luna en la poesía de Lorca, se trasformaría entonces en amor: “Doña Luna es una Venus”:

La verdadera esfinge
es el reloj.
Edipo nacerá de una pupila.
[...]
Doña Luna es una Venus.

Posiblemente es Rafael Alberti quien con mayor libertad y abundancia ha tratado la figura de Afrodita o Venus (con ambos nombres la cita el poeta). Un pequeño adelanto de lo que será más adelante una presencia multiforme de la diosa lo tenemos en un poema fechado en 1922 titulado “Agua” (I, 32), de los *Poemas anteriores a Marinero en tierra*:

Reina de baraja Venus
Tu piececito encendido
–zapato sin gondolero

Desde este momento, la diosa no abandonará a Alberti en su larga trayectoria como poeta. Con todo, hasta el libro *Cal y canto*, escrito entre 1926 y 1927 y publicado en 1929, no volvemos a toparnos con Venus. Como metáfora de la mujer que besa (“¡Dadme un beso, románticas señoras! / [...] mis dignas Venus puras, protectoras”) aparece en “Invierno postal” (I, 324). En este mismo poemario Alberti introduce uno de los casos más llamativos en toda la poesía de vanguardia de desmitificación a la que los dioses clásicos son sometidos. La diosa Venus, presente en el siglo XX, utiliza los inventos de esta época, por lo que se convierte en una “Venus en ascensor” (I, 351-353), poema que es, además, punto de encuentro para otros dioses y héroes clásicos que sufren la misma desmitificación moderna que la diosa del amor. La mención a la diosa viene sugerida por un maniquí, que es “Venus niña”, tanto por su tamaño reducido como por el hecho de que esté desnuda. Este maniquí, “de madera / y de alambre”, asciende por los distintos pisos o “cielos”, observando en cada planta a un ser de la mitología: Eros, abogado togado, con “monóculo y birrete”; Apolo, “en pantalones, sin corbata”, “aburrido”, lustra “su corona de pámpanos de lata”; Orfeo buscando “la concha de su lira” en la basura; Ceres en una pantalla cinematográfica con Baco; Ganimedes “orina sobre Ícaro”; Narciso, cual “modista parisién”, se mira al espejo y se enamora “de sus pechos de goma”; finalmente, aparecen también “Dios Padre y la Paloma”, otro caso de conjunción de lo pagano y lo católico, como vimos en Lorca.

El libro superrealista por excelencia de Alberti, *Sobre los ángeles*, nos regala una imagen en la que la diosa es metáfora del amor naciente, en el

poema “Muerte y juicio” (I, 434), con esa “Venus que nacía en el compás abierto de tus brazos...”

En la obra realizada en el exilio, Alberti continúa elaborando el tema de Venus en distintos libros. En la parte 9 (II, 51) de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, poema de tono superrealista también, la diosa del amor sufre de nuevo la degradación, pues acaba como triste juguete de un grumete:

...Venus compromete
a los marineros,
pero para dormir se va con el grumete.

Más seria es la sección “Diálogo entre Venus y Príapo” (II, 73-84) del libro *Entre el clavel y la espada*, aunque aquí, siguiendo a Concha Argente del Castillo, podemos afirmar que

...encontramos la aparición de lo mitológico únicamente en los nombres, ya que no hay ninguna alusión al mito clásico concreto del que son protagonistas estos nombres, e incluso podríamos pensar que existe una cierta ignorancia de él como es el caso de la figura de Príapo.⁶¹⁶

El poeta rememora años después su interés inicial por la pintura en el libro *A la pintura* (1945-1967), poemario al que pertenece “1917” (II, 274), en cuya segunda parte Alberti recuerda su experiencia frente a las reproducciones escultóricas del Casón del Buen Retiro, concretamente una de Venus. El joven Alberti, a pesar de su inicial deseo de convertirse en pintor, pronto descubrirá su definitiva dedicación. Mientras tanto, la escultura de Venus, “la hija de la espuma”, le inspira el deseo artístico:

Y las estatuas. En mi sueño
de adolescente se enarbola

una Afrodita de escayola
desnuda al ala del diseño.

¡Inusitada maravilla!
Mi mano y Venus frente a frente
con mi ilusión de adolescente:
un papel y una carbonilla.
[...]
Nada sabía del poema
que ya en mi lápiz apuntaba.
Venus tan sólo dibujaba
mi sueño prístino, suprema.

Las memorias del poeta recogen una descripción fundamental acerca de este lugar privilegiado en el que el joven Alberti, recién llegado a Madrid en 1917, entra en contacto con el arte clásico griego⁶¹⁷:

Sin respiro, corrí al Casón, aquel precioso palacete del rey Felipe IV, en la calle Alfonso XII, frente a los jardines del Buen Retiro. Quería, primero, dibujar, hacer “academias”. Con cierta timidez, entré en secretaría para

⁶¹⁶ Concha Argente del Castillo, *Rafael Alberti...*, p. 333.

⁶¹⁷ *La arboleda perdida*, pp. 100-101.

inscribir mi nombre, pero me dijeron que no era necesario, que el trabajar en aquel museo era libre y que el conserje me proporcionaría –¡gratis!– el tablero para dibujo. Sólo el papel y la carbonilla correrían por mi cuenta. Al día siguiente, antes de las nueve de la mañana, ya estaba yo feliz en el Casón, extasiado ante la Venus del Esquilino.

Pocos adolescentes habrán estado tan convencidos, como yo a mis quince años, de que su verdadera vocación eran las artes del dibujo y la pintura. Aún no había escuchado en aquellos días míos iniciales –como tantas veces después– renegar y reírse de la escuela, de ese aprendizaje y disciplina necesarios para el sostenimiento y plenitud de la obra futura. Con verdadera unción, en aquella casa del rey Felipe IV, bajo la arrebatada alegoría que Giordano dejó colgada al techo de la sala central, copié, a todos los tamaños, las blancas escayolas que reproducían la claridad airosa de la Victoria de Samotracia, el contorno arqueado del Discóbolo de Mirón, la esbelta sencillez del Apoxiómeno de Lísipo, la infinita tortura de Laocoonte, la ruda anatomía de Hércules, la infantil ligereza del Fauno del cabrito, sin olvidar las más famosas madres del amor y la gracia: la Venus de Milo y la de Médicis. Cuanta reproducción guardaba aquel museo –fragmentos, estatuas completas o cabezas (¡aquella de Séneca, el poeta, que parecía una rata!)– surgió, ya en contorno preciso o en difuminado claroscuro, bajo la carbonilla que mi mano alcanzó a llevar diestramente sobre la tensa superficie de papel. A los pocos meses me sabía el Casón de memoria. Todavía hoy, al cabo de tantísimos años, quizás pueda dibujar algunas de aquellas esculturas sin tenerlas delante.

La colección de escayolas que reproducían los relieves del Partenón se conservaba en este lugar, en el cual poco antes había sido funcionario el poeta modernista Salvador Rueda (1857-1933), gran recreador de mitos clásicos, en parte gracias al contacto con esta colección, como él mismo confiesa⁶¹⁸. En cuanto a Alberti, la contemplación extasiada de los lienzos del Prado le abre un mundo de conocimiento inusitado. Si bien es posible que Alberti adquiriera ciertas noticias de la mitología y otros aspectos del mundo antiguo a través de la lectura de ediciones francesas bilingües de clásicos grecolatinos, no es menos importante el poso dejado por la contemplación pictórica. Así expresa el poeta, también en sus memorias⁶¹⁹, el fuerte impacto de la pintura y el conocimiento que a través de ella tuvo de ciertos aspectos de la mitología clásica grecolatina:

Se inauguraba para mis ojos cándidos, no sin provocarme cierto vago rubor el primer día, los nácares esplendorosos de las carnes de Rubens, aquellas Gracias fuertes, Pomonas derramadas, Ninfas corridas por los bosques, Dianas ornamentadas de perros y olifantes, altas Venus de ceñidores desprendidos, desnudas diosas que pasarían a inundar, inquietándomelas, mis desveladas noches adolescentes. Poco sabía yo entonces de sátiros, faunos, centauros, tritones y demás personajes silvestres o marinos, enrojecidas las pupilas, tensos todos los músculos en amor a las deidades hechas de rosas y jazmines por el pincel de Rubens. Si aquel tropel de fuerza arrebatada por el pintor flamenco despertó en mí el sentimiento de todo lo frutal, codiciable, desatado, que puede alguna vez ofrecernos la vida, la claridad dorada de Tiziano, el macizo reposo de sus Venus enamoradas de la música, su sonrisa apacible y juegos venturosos bajo “el manso viento” garcilasesco de los árboles, metieron en mi sangre para siempre el anhelo de una perpetua juventud, de una ilimitada, luminosa armonía. En aquel italiano

⁶¹⁸ Cf. Vicente Cristóbal, “Mitología clásica en la poesía...”, pp. 505-506. Esta colección de escayolas formaría parte, desde 1961, del Museo de Reproducciones Artísticas.

⁶¹⁹ *La arboleda perdida*, pp. 102-103.

de Venecia, como en los techos primaverales de Veronés y en las calientes auras del Tintoretto reconocía yo, aun sin decírmelo del todo, cuánto de blanco y azulado, de soles y de brisas mediterráneas alentaba en las médulas ítaloandaluzas de mis huesos. [...] Él [Tiziano], más que nadie, por su sentido perfilado de lo luminoso, me hizo confirmar luego, de manera definitiva, la pertenencia de mis raíces a las civilizaciones de lo azul y lo blanco, eso que había bebido desde niño en las fachadas populares, los marcos de las puertas y ventanas de los pueblos de mi bahía, sombreados por aquel azul traslúcido que nos viene de los frescos de Creta, pasando por Italia, azulando todo el litoral mediterráneo español hasta los pueblos gaditanos del Atlántico, siguiendo su viaje Huelva arriba hacia los confines de Portugal.

Así, en la tercera parte de “1917” (II, 275) se admira de...

...que Venus fue nácar y jazmín transparente,
no umbría, como yo creyera ingenuamente.

Por ello, el poemario *A la pintura* incluye múltiples referencias a dioses y mitos clásicos presentes en las obras de los grandes pinceles europeos. La diosa Venus adquiere así una forma especial de mención en la poesía de vanguardia, a través de la obra pictórica. Si el ejemplo que vimos más arriba de la *Venus del espejo* velazqueña contemplada por Lorca (aunque tal relación no es más que una hipótesis), en Alberti los referentes han sido declarados, bien en los propios versos, bien en el título del poema. “Botticelli” (II, 282) le muestra al poeta una “pálida Venus sin camisa”; “Rafael” (II, 299), a “Venus, Apolo y Galatea”. Múltiples dioses y personajes míticos se dan cita en el mundo pictórico de “Tiziano” (II, 300-301), desde Diana, Baco, Venus y Cupido hasta Dánae y Adonis –también Tiziano le sugiere a Jorge Guillén la mención a Venus, en “Mirar y admirar” (*Clamor*, p. 178): “No hay Venus de verdad que no relumbre”–. El poema “Rubens” (II, 319) le ofrece a Alberti el mito de Venus y Adonis; y con “Velázquez” (II, 339) contempla a “Venus tranquila al fondo de un espejo”. Resumen de estas Venus retratadas es el soneto “Al desnudo” (II, 352) y su exaltación de la diosa como sujeto del retrato:

La gloria del pincel es modelarte,
vestirte, y al vestirte desnudarte.
A ti, Venus en flor de la Pintura.

El ciclo dedicado a los colores en *A la pintura* revela también el interés intrínseco de Alberti por la diosa. Si el evocador “Azul” (II, 286) le inspira una “Venus, madre del mar de los azules”, el color destinatario del poema “Rojo” (II, 302) también le recuerda a Venus, una Venus voluptuosa asociada a la visión declarada de Giorgione:

Rojo en el labio y menos
en las pequeñas cumbres
donde gustosamente
Venus, ganando, pierde las batallas.
[...]
Rojo para el descanso de los hombros
y la espalda de Venus
–Giorgione– dormida.

En “Blanco” (II, 356-360), además del “blanco de Creta”, que de nuevo nos remite a un escenario clásico, el fragmento nº 24 introduce a la diosa del amor rodeada de blancas vestimentas:

Hilo del fácil ceñidor de Venus.
Sábana para el molde de su forma.

Para cerrar el comentario a este poemario, debemos señalar que en unos poemas del ciclo *A la pintura* incluidos en la sección *Otros poemas* de las *Obras completas*, encontramos el titulado “Renato Guttuso” (III, 811), en honor del pintor neorrealista italiano (1911-1987), en cuya paleta se conjugan la rama culturalista y la religiosa:

Dios y el demonio ardían en la misma paleta;
Venus, al mismo soplo de la Virgen cristiana.

Un poema posterior de la serie “Poemas con nombre” de *Otros poemas* incluye “Un hablarasambla para Miguel Ángel Asturias” (III, 832), donde se dialoga con pintores como Rafael Sanzio:

¿Vos sois el Sanzio de Urbino...,
Rafael, pintor y amante
de la hermosa Fornarina
y la Venus de los mares?

Otro libro contemporáneo de *A la pintura* es *Signos del día* (1945-1963), que presenta alguna mención más a la diosa, de nuevo en relación con la pintura. En “Un tiempo claro para Italia” (II, 388), se observa como pintura el hecho de que...

...en los caballos de la luna llena,
rodadora manzana,
baje Venus al mar llena de luna...

Retornos de lo vivo lejano (1948-1956) presenta en el poema “Retornos del amor en los balcones” (II, 507) a la diosa Venus como metáfora de la mujer amada; forma habitual de introducir a la diosa en otros poetas (hemos visto a Salinas, por ejemplo), pero nueva en la poesía de Alberti:

Ha pasado la siesta dulce de los azules
que la ancha isla nos tendió en el sueño.
Venus casi dormida aún, te asomas
al íntimo refugio de los barcos
y toda tú ya cantas como un puerto
amoroso de velas y de mástiles.

El paisaje nuevo que el poeta contempla en América no le hace olvidar las raíces europeas de su poesía, de manera que el mundo clásico estará ambientado en Sudamérica en la “Balada que trajo un barco” (II, 683-684), de *Baladas y canciones del Paraná*; en cuanto a nuestra diosa, el poeta afirma que “Venus austral baila hoy / sobre un verde equivocado”.

Como metáfora de la amada reaparece Venus en “El mirador de Mira-el-río” (II, 889) de *Abierto a todas horas* (1960-1963), donde “la aparición y

el contacto de la piel femenina le sugiere al poeta la comparación con Venus”⁶²⁰:

Apareciste al filo de la tarde,
¿Venus del cielo o Venus de la tierra?
Te toqué las mejillas...
¿Eran de rosas de un jardín del cielo
o de un jardín de estrellas de la tierra?

En el mismo poemario Alberti contempla los “troncos de Venus” y otros seres del universo iconográfico clásico como las ninfas, producidos por la escultora destinataria del poema “Marina Núñez del Prado” (II, 884).

Como ejemplo de combinación de formas vanguardistas y contenido clásico, nada mejor que el tercer poema de la sección “Escrito en el aire” (II, 902), también de *Abierto a todas horas*, donde se recoge el divertimento del caligrama vanguardista, tan de moda varias décadas antes (recordemos que este poemario de Alberti es de principios de los años 60):

Cabellos
finos
cabellos
riiizaaadoos
y
desriiizaaaadoooooos
axilas
m o s
o u
n n
t e
e V
de
mano a tientas invisible
Secreto

Un nuevo caso de degradación de la figura de la diosa lo tenemos en “Lo que yo hubiera sido” (II, 936-939) de *El matador*. En este caso, a una “puta fea, vieja y flaca” se le dice:

Vas a ser Venus.[...]
Tú eres la diosa del amor, robusta.

El libro *Roma, peligro para caminantes* (1964-1967), debido a su ambientación romana, es fuente de diversas menciones a lo clásico. La diosa Venus aparece en tres ocasiones, si bien en menciones de poca importancia: una “Venus de otoño, pálida y perdida” en el Gianicolo en “¿Será un crimen...?” (III, 41); “...y las Venus ya son menos obscenas / que un cardenal rendido a sus encantos”, en el soneto “Ya nada más...” (III, 61), que es un lamento por la pérdida de la grandeza pasada; finalmente, un “mar Venus, mar Adonis” une a los dos amantes clásicos en “Abel Vallmitjana 1968” (III, 85).

La pasión por la pintura se manifiesta de nuevo con renovado sentir en el poemario *Los 8 nombres de Picasso* (1966-1970). En la “Balada de les

⁶²⁰ Ramos Jurado, “Retorno a los orígenes. La tradición clásica...”, p. 80.

demoiselles d'Avignon" (III, 111), el poeta arremete contra la prostitución a raíz del cuadro iniciador del Cubismo en Picasso. Alberti refleja el sentimiento que le producen las jóvenes retratadas, prostitutas de la calle Avignon, que trafican con una "Venus podrida":

Venus podrida. La sublime
belleza eterna al panteón.
Un salvaje asesino surge.
Les demoiselles d'Avignon.

Pasmo. Al burdel nuevos clientes.

En este mismo poemario se amontonan personajes clásicos como faunos, centauros, sirenas, Ulises y la diosa Venus en el poema "*Picasso Antibes la joie de vivre*" (III, 124), de nuevo degradada:

Venus dormida asciende hasta el mercado.
Compra queso de cabra, aceite, pan y vino.

El poema nº LIII, "Te ensañaste con Venus" (III, 143-144) de este mismo libro nos muestra a una diosa vieja y en decadencia, en una degradación que ya se ha convertido en la tónica de las menciones a la diosa en este poemario:

Te ensañaste con Venus.

Has sido tanto tiempo demasiado hermosa.
Hora es ya
de que tus altas tetas se te caigan
o queden reducidas a un círculo cualquiera,
los célebres pezones a un punto o a la nada,
las bellas nalgas y el perfecto culo
a formas cambiables.
Que nadie sepa nunca con certeza
si el endiosado sexo,
una mínima raya, corresponde
al descenso viajable de la espalda
y si aquel panorámico universo,
siempre naturalmente colocado detrás,
se halla ahora delante,
colgado del ombligo.
Así se acostumbró tu siglo a verla.

Venus, Venere, madre
de las enfermedades más ocultas
a las que diste nombre,
de nuevo y como fuiste
ya no podrás nacer ni en tu planeta.

Pocos años después, Alberti publica un sorprendente poemario de revitalizado vanguardismo: *Fustigada luz* (1972-1978). En este libro nos topamos con el poema "[fuentes glorietas avenidas huerto]" (III, 510), que incluye unos vegetales asociados a distintos y variados objetos, como el "ajo en forma de sueño de afrodita". En este mismo libro, el poema "[Mas siempre]" (III, 512) de nuevo relaciona un vegetal con la diosa del amor – cuyo nombre se cita en minúscula de acuerdo con el carácter vanguardista

del libro, que elimina la puntuación—, cuando el poeta evoca una “acacia seminal para el ceñidor de venus”. Y en “[negro del corazón]” (III, 520) se busca una “caracola para la siesta de venus”.

En los *Versos sueltos de cada día* (1979-1982) el poema “I profumi di Venere” (III, 600) refleja, de nuevo, el interés por la diosa del amor en el octogenario Alberti:

Aquí el más delicado
creador de perfumes para Venus.
Tenéis donde escoger.
Dominan los colores más suaves,
entre un gris de nostalgia
de mar, de sueño, de poesía.

Otro poeta del 27 que aporta tratamientos novedosos a la figura de Venus es Gerardo Diego, quien adapta la figura de esta diosa a distintos patrones estilísticos, configurando uno de los casos más evidentes de reutilización diversa del personaje clásico. Por ejemplo, asimilada, por su forma femenina, a una guitarra en el poema “Cuadro” (I, 191) del libro *Manual de espumas*:

Enmedio la guitarra

Amémosla

Ella recoge el aire circundante
Es el desnudo nuevo
Venus del siglo o madona sin infante

En el poema “Idilio” (I, 373), que en el propio título hace referencia al género poético de la Antigüedad, de *Poemas adrede*, la diosa se presenta como martirizada y esponja:

Ven a ver cómo asciende
el globo que se mueve por sonrisa
y la rueda que extiende
su proyección precisa
y el martirio de Venus por la brisa

Venus esponja intacta
que se exprime y se hincha en su carroza
y a la madre que lacta
la rodea de loza
y de un soplo la colma y la alboroz

La diosa como representación del amor y del deseo sexual está presente en el soneto “Amantes” (II, 1012) de *Soria sucedida*, donde la amada es comparada a la diosa antigua, en un tratamiento ya observado en otros poetas del grupo:

Te abracé como a Venus. Palpitabas.
Mi juventud es nuestra todavía
como cuando en la boca me besabas.

Tal visión de Venus tiene su lado jocoso en la “Jinojepa de Lilí” (II, 1237) de la sección *Hojas*, en que a tal muchacha se la compara también con la diosa, pero con el fin de resaltar una peculiaridad negativa:

Dicen que eras la Venus
mentirijillas
sin vibrar ni un milímetro
las pantorrilas.

La diosa Venus observada en un cuadro puede ser objeto de poemas, a la manera en que Alberti lo hace con harta frecuencia. El caso más relevante en la poesía de Diego es el poema “Siesta en el museo” (I, 746) del libro *Amazona*, donde las diosas del amor y las “dánaes” de los cuadros duermen su sueño de siglos:

Siesta en el Museo.
Dánaes y Venus,
durmiendo.

La genial representación velazqueña de la diosa antigua inspira un soneto titulado precisamente “La Venus del espejo” (I, 1338) en *Sonetos a Violante*, donde el sujeto poético termina dirigiéndose a la diosa de forma desesperada: “Oh Venus, ven, que quiero poseerte”.

El resto de poetas del grupo del 27 no aportan, ciertamente, tratamientos tan valiosos como los que hemos visto, pero no por ello es interesante completar el conjunto con los casos más relevantes. En ocasiones se trata de situaciones similares a las ya analizadas, como sucede en Vicente Aleixandre, quien arroja otro caso de degradación, a la vez que contemplación pictórica, de la diosa clásica del amor. En el llamado *Álbum*, que contiene poemas que escribieron Dámaso Alonso, Aleixandre y los hermanos Enrique y Ramón Álvarez Serrano desde 1916 hasta 1924, se encuentran las primeras composiciones del poeta que nos ocupa. En el poema “Harmonía, armonía, armonía” (p. 1460) se cita a Venus y a Marte, como planetas y como dioses, a éste último con un atributo mitológico propio, el casco. Pero esta imagen del dios sigue explícitamente el modelo pictórico velazqueño. La diosa del amor aparece degradada casi al modo barroco, convertida en prostituta:

Hemos visto a Marte,
con su mostacho y su casco,
como en el cuadro de Velázquez.

Venus noctívaga
nos ha siseado como una buscona.

Una imagen cósmica es la que ofrece Emilio Prados (1899-1962) en el poema “Entre las dos orillas” (II, pp. 401-402) de *La piedra escrita*⁶²¹. Venus se muestra únicamente como planeta, descartando conscientemente toda intervención mitológica en el poema:

⁶²¹ Manejamos las *Poesías completas*, dos tomos, edición de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, Madrid, Visor Libros, 1999. Indicamos el título del poemario o del poema seguido del número romano, correspondiente al tomo, y de la página.

Arriba, Venus
–no es mito–, en cardinal unión desnuda,
limpia su estrella.

Cupido

En estrecha relación con la diosa Venus está el dios niño Cupido – también citado en su forma griega Eros–, asociado igualmente al amor como reflejo de su madre Venus⁶²².

El Ultraísmo se hace partícipe de la figura de Cupido adaptando la figura mitológica a su poética de la renovación formal y temática. Bastarán un par de ejemplos para ilustrar el tratamiento que recibe el dioscecillo del amor entre nuestros primeros vanguardistas. Uno de los más activos e incansables es Guillermo de Torre, cuyo poema en prosa “Friso primaveral” (*Vltra*, nº 11, 20 de mayo de 1921) nos presenta un Eros rodeado de la parafernalia vanguardista de imágenes vistosas enlazadas con elementos relativos a la electricidad y al concepto de potencia:

Eros humorista lanza cardiogramas cifrados a los ingenuos espíritus
dehiscentes, que caen en el lazo sexual y naufragan, caricaturescamente, en
el espejo cóncavo del sentimentalismo.

“Eros” lleva por título un poema de José Manuel Melgarejo publicado en *La Gaceta literaria* (nº 35, 1 de junio de 1928), donde el yo poético anhela a su amada, nombrada de forma metonímica como “alta venus”, con minúscula, hecho que resalta aún más la metonimia. El sufrimiento del amor es el tema del poema; el sujeto poético se nos muestra encarnado en un Eros enamorado de esa “alta venus” esculpida por los conceptos que su “flecha va soñando”; la flecha es el único elemento presente en el poema perteneciente a la iconografía habitual del dios clásico.

Los poetas del 27 tendrán en García Lorca al autor que con mayor frecuencia aprovecha la iconografía del dios del amor. El granadino sí representa a Eros o Cupido con dos atributos propios de la iconografía tradicional de este dios: cabellos rubios y flechas. Así sucede ya en el poema “Nostalgia” (PIJ, nº 16, p. 122):

Llegó el Amor con su rubio aliento...[...]
De pasionarias fue mi sendero
Sembrado con flechas del arquero
Que posee la dulzura y la ilusión.

Otra divinidad como Diana, asociada a la Luna bajo el nombre de Febe, virgen diosa de la castidad⁶²³, aparece junto a Eros asimismo en la poesía temprana de Lorca, si bien como elemento ornamental en un contexto modernista regado por otras referencias clásicas. El amor, Eros, que se

⁶²² Así en Ovidio, *Metamorfosis* V, 365-366; IX, 482.

⁶²³ Cf., por ejemplo, Ovidio, *Metamorfosis* I, 11, 476; XII, 36.

concreta en el deseo del poeta, renace mediante una metáfora. Es el poema “La mujer lejana” (PIJ, nº 24, p. 138):

Febe se apaga lánguida ante ti, humillada,
Y se escarcha de flores la cabeza de Eros.

Como representación del amor en general es esencial el poema “Los ojos de los viejos” (PIJ, nº 48, p. 225), donde los ancianos recuerdan sus años de amores, “cuando contemplan a Cupido / allá a lo lejos sonreír...”. Mucho más elaborada es “La balada de Caperucita” (PIJ, nº 142, pp. 541-543, vv. 390-447), donde se conjugan de nuevo elementos paganos y cristianos, así como la tradición de los cuentos infantiles: San Francisco desata al dios Cupido, quien en ese momento aprovecha para lanzar una flecha a Caperucita. El niño Cupido aparece en este poema con otra característica de su iconografía, la venda sobre sus ojos alrededor de la cabeza. El amor cegado que ataca a la niña Caperucita, que de tal manera herida, comienza a marchitarse, nos devuelve al universo negativo del enamoramiento que el joven Lorca expresa también valiéndose de la diosa Venus, como veíamos más arriba. La imagen marchita del amor viene expresada en otras ocasiones mediante la representación del dios Eros como anciano. Este es el caso de la sección “Eros con bastón” (CPC, pp. 167-177), que remite a esa constante lorquiana en la que se presenta a una divinidad en su época de vejez. El caso de Eros es profundamente llamativo, pues recoge la tradición del dios joven, por ser niño, y a la vez anciano, por pertenecer a una de las primeras generaciones de dioses. Eros es un dios “caduco”, ya que según Hesiodo (*Teogonía*, 116) y Platón (*Banquete*, 178 b, c, citando el verso referido de Hesiodo y el fragmento B13 Diels-Kranz de Parménides) fue una de las primeras divinidades surgidas. Por otro lado, una tradición distinta, como la ya apuntada en las *Metamorfosis* de Ovidio, hace a Eros hijo de Afrodita y niño eterno. Ambas tradiciones confluyen en el romance nº 1 de Góngora⁶²⁴, cuando el cordobés describe al dios como

Ciego que apuntas y atinas,
caduco dios, y rapaz,
vendado que me has vendido
y niño mayor de edad.

El adjetivo “caduco” remite a la tradición hesiódica, mientras que “rapaz” tiene en cuenta el nacimiento del dios a partir de Venus. Por ello, ser “niño mayor de edad” es el resultado de las dos tradiciones, es decir, de la que lo considera una divinidad de las primeras generaciones y de la que lo representa como niño alado con carcaj y flechas⁶²⁵.

Lorca parece tener en cuenta también ambas tradiciones, a juzgar por el tratamiento de la figura del dios como niño, pero también como dios anciano. En este caso, además, simbolizando el final o fracaso del amor, la imposibilidad de amar. Los poemas que conforman la sección “Eros con bastón” a la que nos referíamos muestran casos de amores tardíos o de

⁶²⁴ Luis de Góngora: *Romances*, edición crítica de Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, p. 199.

⁶²⁵ Nótese, además, que Góngora condensa en estos cuatro versos las más importantes características de Cupido: ceguera, puntería, ojos vendados y juventud extrema.

cuerpos desmejorados por el paso del tiempo o por defectos varios (la gordura de Leonarda en el poema “En Málaga”, por ejemplo). No obstante, otra sección del mismo libro como “Amor (con alas y flechas)” (CPC, pp. 193-210) –donde se sobreentiende la mención al dios clásico mediante los dos atributos característicos: el arco y las flechas– exalta amores conseguidos o cuerpos en momentos de su esplendor físico.

En la misma línea del “Eros con bastón” de *Canciones*, Cupido o el amor en general es así presentado en un poema seguramente anterior como “Tardes estivales” (PIJ, nº 7, p. 91), donde “el amor ya canoso cruza el campo veloz”. Lo curioso es que a pesar de ser “canoso”, no es un “Eros con bastón” ya que “cruza el campo veloz”. En el juvenil poema “Crepúsculo” (PIJ, nº 25, p. 140) de nuevo aparece el amor envejecido, esta vez con la presencia de la propia Venus en trance de muerte: “Venus se muere y Eros se va marchitando.” El “Salmo de mañana” (PIJ, nº 106, p. 410) supone un ejemplo más de Eros anciano. La noche alcanza la ancianidad en el breve intervalo de unas horas, de niña a vieja en poco tiempo, hecho que se relaciona con el devenir del amor, que desfallece enseguida. Pero la introducción de la mitología fuerza la aparición de Cupido en su consideración de dios niño y anciano a la vez, como en el romance de Góngora:

La noche sin estrellas
Y los ojos y el alma
Son de viejo marfil.
Una niña y es vieja
Tal Cupido gentil.

En la composición “Canciones verdaderas” (PIJ, nº 3, p. 76) Eros, es decir, el amor, ha asaeteado a Apolo hasta convertirlo en un anciano:

Soy un Apolo viejo,
Húmedo y carcomido
Blanco donde Cupido
Agotó su carcaj.

Por otro lado, ciertas características del dios producen metáforas asombrosas en la pluma de Lorca. Las “celestinas angustiadas” del poema “La noche” (PIJ, nº 9, p. 102) son descritas, a través de una metáfora de base mitológica, de forma quevedesca:

Comerciantas del semen en su ruta fatal,
Almacenes de flechas de Eros.

Otras menciones a Eros son ciertamente más peregrinas. Todas ellas pertenecen a la poesía inédita de juventud de Lorca, y reflejan, en todo caso, un interés temprano por los temas clásicos, herencia en muchos casos del Modernismo. Así, una fusión de Cupido y Prometeo se ve en “Salmo de noche” (PIJ, nº 108, p. 418), donde se condena la actitud de los hombres hacia los actos de amor como el representado por Jesucristo:

El demonio temible fue el amor sin barreras
Y la santa palabra
De igualdad y perdón.

Mientras tanto Cupido
Quedóse encadenado,
Royéndole mil búhos
Su santo corazón.
Prometeo materno
Sin el fuego de Dios...

Jesús es identificado con Cupido como divinidad del amor, por lo que estará crucificado. Por ello Cupido es, a su vez, identificado con Prometeo, por lo que aparece encadenado, en lugar de crucificado. La imagen de los búhos, símbolo de la sabiduría⁶²⁶, que roen el corazón puede querer expresar la lucha entre razón y sentimiento. Finalmente, Prometeo en su conocida faceta de filántropo es “materno”, a la manera en que puede considerarse el amor más fuerte el de la madre hacia sus hijos.

En el poema nº 124, “Balada” (PIJ, nº 124, p. 471), un Cupido que alude al papel desempeñado por el Oberón del *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, muestra lo azaroso del amor:

Oberón quita al niño
Cupido su carcaj.

Como pareja del personaje de la *commedia dell'arte* Arlequín, cuyas apariciones en la literatura modernista son habituales, lo tenemos en “La balada de las tres rosas” (PIJ, nº 147, p. 563), en donde “junto al estanque juegan Arlequín y Cupido.”

Por otro lado, Lorca hace referencia en un par de ocasiones al mito de Cupido y Psique; una en el poema [“La niña de mis lágrimas”] (CPC, pp. 304-305) y de nuevo en el poema en prosa “Poemas heroicos” (OC, I, pp. 661-662), como ya veremos más adelante.

Eros es la denominación con que Jorge Guillén se refiere al dios, en alternancia con la forma Amor. El poeta vallisoletano concibe a Eros, por lo general, como la forma desenfrenada del amor, por lo cual se pregunta si Eros es artificial (*Y otros poemas*, p. 222) cuando la relación amorosa culmina en el acto sexual. Si ello no sucede, “puro es Eros” (“Al margen de Boccaccio”, en *Y otros poemas*, p. 241). Tal vez la más clara plasmación de esta idea sea uno de los comprimidos epigramas de *Y otros poemas* (p. 394):

Ya hay deleite sin malicia.
Eros llega a ser Amor.
Alma a la forma acaricia.

Años después, el último libro de Guillén vuelve al dios del amor con la apacible exaltación de “Eros amoroso” (*Final*, pp. 33-34), o el “Eros resuelto en forma, gracia, música” del poema “Bailar” (*Final*, p. 42), ejemplo de metáfora mitológica para evocar al cuerpo poseído de los ritmos danzables.

En la poesía de Alberti, el dios Cupido se presenta bajo tres formas, principalmente: por una parte, con un claro valor ornamental, aunque conservando la simbología amorosa; por otra, y como sucede con otros

⁶²⁶ Confróntese con estos versos de “Aurora del siglo XX” (PIJ, nº 121, p. 461), que más adelante veremos: “Los búhos pensativos de la sabiduría / Con Palas y Minerva se van en procesión.”

personajes míticos en la poesía de Alberti, dentro de un contexto desmitificador; finalmente, en una breve mención, la visión del dios a través de la pintura de Tiziano. A pesar de estas precisiones, fundamentalmente Cupido tiene una función meramente decorativa, pues casi siempre aparece en poemas de contenido clásico como ornamento necesario al contexto, y en ningún caso hay una profundización temática como la que explora Lorca. Con todo, Rafael Alberti es una figura destacada en el tratamiento de la figura de Cupido por la desmitificación humorística que lleva a cabo en el poema “Venus en ascensor” (I, 351-353) de *Cal y canto*:

Abogado y notario de los males de amores.

Eros, toga, monóculo y birrete,
clava a sus señorías
en el arco voltaico de un billete
de cinco mil bujías.

Otra versión humorística del dios, aunque de menor interés, la tenemos en “Carta de Maruja Mallo a Ben Turpin” (I, 502) de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), en que la pintora le indica al destinatario de la misiva cómo “cuatro Cupidos en camión te espían.”

Años después, en el poema “Para Pepita y Don Juan. Homenaje a Don Juan Valera” (II, 222) de *Pleamar* (1942-1944) tenemos al dios niño del amor en un contexto más serio, aunque sin mayor relevancia que la de la cita ornamental de un “Eros celeste vertiendo / de ramo en ramo, una oliva” en un literario jardín. El ambiente rococó con decoración mitológica que se describe en el poema “Siglo XVII. Francia” (II, 248), del mismo libro, no puede menos que pintar al dios, arco incluido. El poema “Un tiempo claro para Italia” (II, 389) de *Signos del día* (1945-1963) recoge a Eros en un contexto similar, donde unos amorcillos le “tiran chorros de rosas transparentes”.

Por otro lado, el mundo mitológico de Tiziano, puesto de manifiesto en el poema “Tiziano” (II, 300-301) de *A la pintura*, revela la fugaz presencia de Cupido entre otros seres del mundo clásico.

Igualmente precisa con la ambientación clasicista es la figura de Cupido en el libro *Ora marítima*. La legendaria fundación de Cádiz, que supone el tema de “Menesteo, fundador y adivino” (II, 662), incluye a la diosa Venus acompañando al héroe troyano Menesteo en su viaje fundacional de la ciudad andaluza; la diosa “renace” en las costas gaditanas acompañada de Eros, tradicional hijo de Venus:

De tu mano, marítima y dichosa,
Venus contigo descendió a las playas.
Los parasoles pinos, las salinas,
los aclarados ojos de mis largas riberas
como a jazmín de espuma la adoraron. Y Eros
el volandero dios demente de las alas
pequeñas de paloma,
clavó el pecho del aire con sus flechas.

El resto de los compañeros de grupo de Lorca y Alberti no arrojan un balance realmente novedoso del dios clásico, aunque su misma presencia es

índice de la atención que, en mayor o menor medida, tiene la tradición clásica en la obra de los poetas del 27. En Pedro Salinas los dardos del poema nº 47 (p. 108) de *Presagios* tal vez sean los del dios niño Cupido:

...el dardo que lanza el arco... [...]
...montón de muertas flechas rebotadas
al pie nuestro.

Y el propio Cupido, por medio de su iconografía más extendida, aparece identificado como “arcángel del domingo” en el poema nº 21 (p. 138) de *Seguro azar*:

Del hombro cuelga la aljaba
toda llena de alfabetos:
las letras que clavará
—¡qué propaganda del gozo!—
luminosas en el cielo.

En la poesía de Altolaguirre solamente es apreciable la decorativa mención a las flechas del amor, parte sustancial de la representación de Cupido, en “La noche” (PC, 58):

Desfilaron las sombras
de los que me quisieron.

Eran una sola sombra
repetida mil veces.
Un ángel sombrío, solo,
como un amor sin flechas,
anclas, ni fuego.

En Cernuda apenas tenemos menciones concretas a dioses de la Antigüedad, aunque una de ellas, algo dudosa, se referiría precisamente a Cupido. Contenida en el poema “Mozart” (p. 489), del libro *Desolación de la Quimera*, al amor se le llama “el dulce monstruo rubio”, reproducción de la típica iconografía de un Cupido rubio, y con la barroca consideración del amor como monstruo.

Decorativas son asimismo las apariciones del dios en Gerardo Diego. En la “Glosa a Manrique” (I, 382-383) de *Poemas adrede* se reproducen estos versos del poeta español del siglo XV, que incluyen la figura del dios antiguo⁶²⁷:

Por más merecer la gloria
de las altas alegrías
de Cupido.

Tal cita determina la estrofa del poema de Gerardo Diego y se repite al final de la composición. Y como un eco de la omnipresente mitología en las letras del Siglo de Oro, el tercer soneto de *Glosa a Villamediana* (I, 1260) incluye al niño arquero en la nocturna alameda “rueda de las doncellas de

⁶²⁷ Pertenecen a la composición de Manrique cuyo primer verso dice “Ve, discreto mensajero”. Cf. Jorge Manrique, *Poesía completa*, edición de Ángel Gómez Moreno, Madrid, Alianza Editorial, 2000 (“El libro de bolsillo. Literatura española”, 5.027), p. 89.

Cupido”. Otro decorado clásico, esta vez teñido de bucolismo, sirve de fondo al “Nocturno X” (II, 500) de la *Ofrenda a Chopin*, donde, entre ninfas y “ráfagas pánicas” está el dios del amor⁶²⁸.

En el siguiente poema de este mismo libro, titulado “Nocturno XI” (II, 502), de nuevo el dios, junto a un elemento religioso judeocristiano, encuentra su lugar en la breve descripción de una dieciochesca fuente. El poema, además, menciona una bacanal organizada por el poeta Pietro Aretino (1492-1556), el autor de los *Sonetos lujuriosos* (1524); el “perfume anacreónico” que emana del ambiente refiere al poeta griego arcaico, cantor del vino y los placeres sensuales:

El ave del amor borda su trino
escondida en el bíblico manzano
y un cupidillo frívolo y pagano
apunta al cielo el chorro cristalino.

Es todo risas. Se respira un vano
perfume anacreónico; y el vino
tiñe acaso el paisaje veneciano
como en una vendimia del Bassano
o en una bacanal del Aretino.

Diego trata, por último, el mito de Cupido y Psique en el poema “Psique” (I, 763-768) de *Amazona* y en “¿Otra vez Psique?” (I, 986) de *La rama*, poemas donde la ninfa protagonista de la historia amorosa junto al dios Cupido, transmitida por Apuleyo, es identificada con la mariposa, siguiendo la etimología de la palabra griega ψυχή.

Apolo

Aparte de la presencia del dios en las numerosas recreaciones del mito de Apolo y Dafne, los poetas del 27 mantienen la figura del dios patrono de los poetas bien presente en sus versos.

El caso de Lorca es de nuevo significativo por la importante carga simbólica que adquiere el dios con su participación en la conocida antítesis entre Apolo y Dioniso, que con Nietzsche alcanza dimensión teórica. En la poesía de Lorca se corresponde con las ideas de orden (Apolo) y desenfreno (Dioniso), valoración que encuentra quizá su más destacada plasmación poética en la “Oda a Salvador Dalí” (OC, I, p. 459), donde la diosa Minerva, con su asociación tradicional al olivo, se identifica con Apolo, ya que ambos son la plasmación de los mismos ideales de medida, claridad y armonía clásicas, en contraposición al desenfreno y desmesura del sentimiento báquico (“la oscura selva de formas increíbles”, p. 458):

Al coger tu paleta, con un tiro en un ala,
pides la luz que anima la copa del olivo.
Ancha luz de Minerva, constructora de andamios,
donde no cabe el sueño ni su flora inexacta.

⁶²⁸ Se introduce también el silfo, ser fantástico perteneciente a la tradición germánica.

Pides la luz antigua que se queda en la frente,
sin bajar a la boca ni al corazón del hombre.
Luz que temen las vides entrañables de Baco
y la fuerza sin orden que lleva el agua curva.

Pero esta contraposición de las figuras de Dioniso o Baco frente a Apolo (o a Minerva) ya es apreciable en uno de los primeros poemas conservados de Lorca, con el añadido del emparejamiento de divinidades próximas como Venus (con atributos de hermosura y orden) por un lado y Pan (desenfreno, placer incontrolado) por otro, respectivamente. El poema “Balada” (PIJ, nº 124, pp. 470-471) es un canto en el que el poeta se lamenta de la incertidumbre de su discurrir vital. En un momento, en la simbología de Venus como diosa del amor verdadero y Apolo, con la consideración nietzscheana de lo apolíneo, se contraponen a lo báquico y pánico, pues Baco y Pan se identifican con lo dionisiaco. Así, el yo del poema tiene como consuelo el vuelo que emprende su alma pura, identificada con otro elemento del imaginario clásico, el caballo alado Pegaso, que en la tradición literaria anterior emprende un viaje y ascensión al Olimpo⁶²⁹:

¡Ay de mí que no tengo
Mediodía ni aurora!
(Venus y Apolo ceden
Su trono a Baco y Pan.)
Mas el Pegaso tiende
Su vuelo hacia los astros
Y en su divino templo
De cedros y alabastros
Mi corazón reposa
En gris sentimental.

Apolo, paradigma de la hermosura masculina⁶³⁰, también halla su lugar en ciertas composiciones de un libro surrealista como es *Poeta en Nueva York*. La divinidad pagana que nos ocupa, además de estar asociada al orden, a la luz (=Febo, Sol) y a la poesía, es, en Lorca, símbolo de la castidad, por naturaleza opuesta a lo báquico o dionisiaco. Éste es el caso de la “Oda a Walt Whitman” (PNY, p. 220), donde el poeta afirma que no se han dejado de ver en ningún momento “...tus muslos de Apolo virginal...”, en referencia a la castidad del poeta estadounidense. Además, éste es “enemigo del sátiro, / enemigo de la vid”, es decir, de lo dionisiaco⁶³¹. Y de nuevo Apolo ejerce de paradigma de la castidad en la composición “Tu infancia en Menton” (PNY, p. 114-115), donde la persona amada es casta de acuerdo con la influencia del dios antiguo (“Norma de amor te di, hombre de Apolo”). El amante no correspondido o traicionado se expresa también a través de la figura de Apolo:

Pero yo he de buscar por los rincones
tu alma tibia sin ti que no te entiende,

⁶²⁹ Cf. Píndaro, *Olímpica* XIII, 92.

⁶³⁰ Paradigma del hombre homoerótico según García-Posada en su estudio *Lorca: interpretación de “Poeta en Nueva York”*, Madrid, Akal, 1981, p. 95.

⁶³¹ Cf. Camacho Rojo, “Apuntes para un estudio...”, p. 64, quien remite al libro citado de Miguel García-Posada.

con el dolor de Apolo detenido
con que he roto la máscara que llevas.

Tal vez la expresión “Apolo detenido” no es más que una lítote metafórica por “Dionisio”, pues se quiere indicar la desmesura de la reacción (“he roto la máscara que llevas”) contra el amante al que se le decía poco antes:

...te afilabas
para los breves sueños indecisos. [...]
Tu cintura de arena sin sosiego
atiende sólo rastros que no escalan.

El amante no correspondido es antiapolíneo, es “Apolo detenido”⁶³².

La “Oda y burla de Sesostris y Sardanápalo” (OC, I, pp. 744-746) es otro ejemplo de esa contraposición entre Apolo y Dioniso, o entre las ideas que representan. Me remito al análisis de García-Posada en su edición a este poema⁶³³, análisis que expone la cualidad apolínea del pueblo griego antiguo del que se habla en un par de estrofas del poema lorquiano, en oposición a Sesostris y Sardanápalo, representantes de lo báquico⁶³⁴.

El dios Apolo, protector de la poesía, en el poema “A Carmela Condon, agradeciéndole unas muñecas” (OC, I, p. 636), viene acompañado de la pluma o instrumento escritorio (“hueso”) del poeta. Es significativa la mención anterior al jacinto, uno de los amores de Apolo:

Una luz de jacinto me ilumina la mano
al escribir tu nombre... [...].
Un Apolo de hueso borra el cauce inhumano
donde mi sangre teje juncos de primavera...

Combinando su condición de protector de la poesía y la tradicional identificación con el sol, Apolo es un ingrediente fundamental en el poema “Aurora del siglo XX” (PIJ, n° 121, p. 461), donde se plantea la relación tradicional entre la Aurora y este dios. Aquí, el amanecer, la aparición de lo nuevo y puro, plantea la posibilidad de nueva creación poética (encarnada en Apolo) en el siglo XX, mediante la exclamación “¡La aurora! Hora antigua de Apolo.” En el poema “Lux” (PIJ, n° 125, p. 474) la aurora es sujeto de una imagen basada en la designación mitológica del sol como Apolo, ya que la aurora “a la sombra hendida de Apolo despierta.”

Por otro lado, Apolo es amante de jóvenes tales como Jacinto y Cipariso, cuyas historias relata Ovidio en *Metamorfosis*, X, 106 y ss. Tales jóvenes,

⁶³² Véase también el artículo citado de Camacho Rojo, “Apuntes para un estudio...”, p. 64.

⁶³³ Federico García Lorca, *Oda y burla de Sesostris y Sardanápalo*, edición de Miguel García-Posada, Esquio-Ferrol, 1985, p. 39.

⁶³⁴ “La fugacidad constituye, para Lorca, la clave de lo dionisiaco o báquico, ligado como está al puro instinto, a un erotismo que es casi amorfa indeterminación sexual” (p. 37 del libro citado en la nota anterior). El poema expone, según el crítico, una defensa de lo apolíneo contra lo báquico, representado lo uno por “los duros griegos” y lo otro por el afeminamiento de Sesostris y Sardanápalo, respectivamente. Un verso suprimido de la *Oda a Walt Whitman* del *Poeta en Nueva York* da la pista para la interpretación:

... del tuyo
¿Qué voz perfecta dirá las verdades [clásicas]
[las verdades de la túnica y la brisa?]

ya transformados en la flor del jacinto y en el ciprés, respectivamente, en Lorca curiosamente se unen en el poema “Olor blanco” de *Suites* (OC, I, p. 283-284):

¡Oh qué frío perfume
de jacintos!

Por los cipreses blancos
viene una doncella.
Trae sus senos cortados
en un plato de oro.

Mostrar en su etapa de ancianidad a un dios relacionado con los placeres es una constante en Lorca, como se puede comprobar en la sección “Eros con bastón” del libro *Canciones* o en la figura de un “Apolo viejo, / húmedo y carcomido”, en el poema juvenil “Canciones verdaderas” (PIJ, nº 3, p. 76), ya visto en el apartado dedicado a Cupido. También el dios Pan será mostrado como anciano para simbolizar los deseos no realizados.

Por otro lado, en algunos poemas de la primera época, deudores aún de la estética modernista, el dios Apolo no aparece más que como un elemento decorativo. Así sucede en “Parques de otoño” (PIJ, nº 5, p. 84), que incluye “de adorno”, diríamos, una estatua de Apolo en un parque (“Un Apolo de mármol a una rosa miró.”). Pero será la afición al poeta modernista por excelencia, Rubén Darío, la que se manifieste perfectamente en el poema “Noche” (PIJ, nº 78, p. 334):

Ojos dulces azulados,
Pelo arisco. Lento andar.
Se diría una cariátide
Ahumada, un gran capitán
Desenterrado con vida
De una tumba medioeval.
Rubén diría: El Apolo
Arcaico vive. Es verdad.

El dios Apolo está bastante presente en la obra poética de Gerardo Diego bajo las facetas previsibles: como representante de la belleza masculina y de las artes en general; por extensión, Diego lo considera símbolo del equilibrio y de la plenitud. La característica identificación con el sol no faltará tampoco en los versos del santanderino, como tampoco la mención humorística. La gran afición del poeta por la tauromaquia, plasmada en más de un libro, le lleva a la utilización de metáforas que combinen elementos mitológicos y taurinos; es el caso del poema “Manuel Machado” (I, 599) de *Hasta siempre*, donde se llama a este poeta “banderillero de Apolo”, utilizando el léxico taurino para expresar la pertenencia de Manuel Machado a la cuadrilla del dios representante de la poesía. Muy similar imagen reaparecerá en un poema de *La suerte o la muerte* titulado “Zuloaga y Machado” (I, 1430), donde se dice que Manuel Machado “fue nombrado / subalterno de Apolo”. Por su parte, del pintor Zuloaga se dice que pertenece a una “raza de vulcanos”. Nuevas imágenes conformadas a partir de la mitología y el toreo las encontramos en la “Fábula de Antonio Fuentes” (I, 1360-1361) del mismo libro, donde se

comparan los pasos del torero con los versos, los pies rítmicos, del patrono de los poetas, Apolo:

Llegó la tarde. Qué dicción suprema.
Pasos no hacía Apolo tan medidos.

La belleza de un pase del torero es “apolínea” en “Estocada a volapié” (I, 1481), con la exclamación del poeta: “Qué inmóvil lumbré apolínea / en el aire dibujada.” Y el pregonero de otro poema de este libro, titulado “Pregón”, (I, 1494) es mensajero del dios, pues anuncia que trae “un mensaje de Apolo, / el maestro de protocolo”.

En el poema “Junio” (I, 989) del libro *La rama*, el dios Apolo es asociado por Diego al sexto mes del año, interpelado como “rey”, a causa de la idea de equilibrio y plenitud que ese mes tiene para el poeta santanderino, debido al lugar central que ocupa en el calendario. Por otro lado, el poeta, dirigiéndose al sol, afirma que “en ti reside largamente Apolo”, metáfora basada en la identificación de Apolo (llamado Febo, en griego Φοῖβος, “resplandeciente”, “brillante”) con el sol, siempre presente en este mes, de cuyas breves noches “el fuego brota en cabelleras de oro”. Años después, Diego retoma la figura de Apolo como sol en el poema “Orfeo” (II, 757) de *Cementerio civil*, donde, aparte de aludir a los mitos de Orfeo y Eurídice y de Hipómenes y Atalanta, se emplea la mención mitológica para referirse a la luz solar como “el fuego de Apolo”.

Como patrono de la poesía, el poema de Diego que con mayor acierto dibuja esta faceta de Apolo es uno de los *Sonetos a Violante*, “Habla Apolo” (I, 1315), donde el propio dios se dirige a la Musa –Memoria, en griego “Mnemósine”, la madre de las Musas– para estimular la creación:

¿Huérfana de poesía, tú, la hija
de la divina, arácnida Memoria?
Ven, pues, a reclinarte aquí en mi gloria,
que mi pecho de Apolo te cobija.

Olvido de poetas no te aflija.
Yo soy calor de amor, soy luz de historia.
Los días van rodando por mi noria
y mi topacio rueda en tu sortija.

Tú creas la palabra alada y prieta,
la unges del Espíritu que abisma,
que solivianta el solio del planeta.

¿Huérfana tú de ti? Qué absurdo cisma.
Nueva lira te doy, nuevo poeta.
Hazla vibrar y escúchate a ti misma.

En un poema jocoso de 1927, una jinojopa titulada “Comparsa” (II, 1226) de la sección *Hojas*, hay una mención a Apolo, referida al teatro madrileño así llamado –clausurado en 1929–, pero al mismo tiempo metáfora de la creación literaria, a juzgar por los “versos con falsilla” que más adelante Aquiles le dicta a Eugenio D’Ors. El teatro sería el escenario de una fiesta, un pequeño “baile” o festival literario debido a la presencia de creadores como D’Ors:

Baile de calles en Apolo.
Eugenio d'Ors va de Hermosilla
muy propio. (Aquiles, de manolo,
le dicta versos con falsilla.)

Aunque se trata de una figura poco relevante en la poesía de Rafael Alberti, el dios Apolo es, en sus versos, sinónimo de inteligencia (en este caso aparece acompañado de Minerva) y representa al patrón de los poetas. Con todo, posiblemente el caso más interesante sea la visión desmitificada del dios en el poema “Venus en ascensor” (I, 351-353) de *Cal y canto*: Apolo, “en pantalones, sin corbata”, “aburrido”, lustra “su corona de pámpanos de lata”. En compañía de Minerva, lo encontramos en el poema nº 9 (II, 325) de “Verde”, en *A la pintura*:

Dio el olivo su verde de Minerva,
y su verde, “el laurel del verde Apolo”.

Otra faceta es la contemplación del dios en la pintura de otros artistas, como es el caso del poema “Rafael” (II, 299), del mismo libro, con “Venus, Apolo y Galatea” como personajes diversos tratados por el pintor de Urbino. La descripción de la pintura del francés Nicolas Poussin introduce al dios Apolo junto a los ángeles cristianos, en esas conjunciones habituales de elementos paganos y cristianos. El poema se titula “Poussin” (II, 323) y pertenece también al libro *A la pintura*:

Humanos y divinos
seres sientan su vuelo:
el ángel en el cielo
y Apolo entre los pinos.

En el libro *Fustigada luz* el poema “Pablo, cierro los ojos...” (III, 442) mezcla diversos recuerdos de Alberti. Uno de ellos está dedicado al escritor turco Nazim Hikmet, al que equipara con Apolo, simple metonimia mitológica. Este poeta y dramaturgo, nacido en 1901, murió en Moscú en 1963:

Aquí, Nazim Hikmet, un dios Apolo,
huésped oscuro de cárceles y penas,
que en la patria de Lenin
también dejó su cuerpo y su poesía.

Otros dos poetas del 27 mencionan en alguna ocasión al dios, como Pedro Salinas en “Error de cálculo” (p. 807) de *Todo más claro*, donde dos jóvenes son vistos como Venus y Apolo contemporáneos disfrazados de los amantes medievales Abelardo y Eloísa, como ya veíamos en el apartado correspondiente a Venus. Por su parte, el dios Apolo, como patrón de la poesía y de la belleza masculina, mantiene su vigencia en un texto de Vicente Aleixandre asociado a imágenes superrealistas. Se trata del poema “El solitario (Juego de naipes)” (p. 220) de *Pasión de la tierra*, donde el poeta, que entretiene la noche haciendo un solitario, asocia una espalda bella, mediante una imagen superrealista, con el dios de la perfección masculina, Apolo: “Por algo dicen que la noche, cuando está acabándose, besa la espalda apolínea.”

Minerva

La diosa de la sabiduría, la Atenea griega o la Minerva romana, representa una figura de menor calado entre los poetas del 27, aunque no deja de tener interés su presencia en la poesía española de vanguardia. Es en la poesía de Lorca donde aparece con mayor frecuencia esta diosa, especialmente en la poesía inédita de juventud, si bien un par de ejemplos posteriores son de innegable valor. Con función meramente decorativa, propia de la estética modernista, Atenea y la llamada *Victoria de Peonios*⁶³⁵, se muestran en “Tentación” (PIJ, nº 8, p. 96), donde “en un rayo de sol dormitaba Atenea”, mientras que “la Niké de Peonios bailaba bajo un tilo”. Aparte de estas menciones decorativas, la diosa Minerva conserva, al igual que Apolo, su condición de patrona de la inspiración poética, como en el poema “Antonio Machado. Coplas de un día” (OC, I, p. 782), en que Lorca se dirige al poeta sevillano:

Minerva esculpe en tu frente
norma de un día tan sólo
en éxtasis penitente.

El poema “Aurora del siglo XX” (PIJ, nº 121, p. 461) presenta una mención a Atenea más compleja, empleando los dos nombres conjuntamente –el griego, en su forma Palas, y el latino Minerva– como símbolo de la sabiduría. La diosa aparece con la iconografía habitual, pero con búhos en lugar de lechuzas. Además, como personaje central y característico de la sabiduría se cita al “pitagórico”, posible mención a Platón como representante de la cultura clásica en oposición a Napoleón⁶³⁶:

Los búhos pensativos de la sabiduría
Con Palas y Minerva se van en procesión.
Suspiran los apóstoles en el monte Calvario.

Solloza el pitagórico
Viendo a Napoleón.

En un poema más tardío, el romance gitano “Martirio de Santa Olalla” (PRG, pp. 271-280), Lorca muestra una Mérida en la que resalta su pasado romano con “viejos soldados de Roma” (v. 4), y su “medio monte de Minervas” (v. 5), perfecta y asombrosa metáfora mitológica para designar al famoso teatro de la ciudad extremeña: en efecto, la mitad del monte artificial, en su calidad de teatro romano, debe su patrocinio a la diosa de las artes, Minerva.

Por otro lado, ya hemos visto cómo Lorca se vale de la contraposición entre Apolo y Dioniso, sirviéndose incluso de la diosa Minerva como equivalente de Apolo. Así sucedía en la “Oda a Salvador Dalí” (OC, I, pp. 457-461), ya comentada, con la tradicional asociación de la diosa al olivo. La misma asociación con Apolo es patente en el libro de Rafael Alberti A

⁶³⁵ La escultura de la Victoria del siglo V a. C. debida a Peonio de Mende, conservada en el Nuevo Museo Arqueológico de Olimpia.

⁶³⁶ Véase la nota de Christian De Paepe a este pasaje en la edición manejada.

la pintura, cuyo poema nº 9 (II, 325) de “Verde” hemos visto anteriormente. De nuevo, la diosa romana aparece con su atributo, el olivo (“Dio el olivo su verde de Minerva”).

La diosa está presente también en un poema dedicado a Miró (III, 514), del libro vanguardista de los años 70 *Fustigada luz*, en una descripción de varios pájaros que realizan acciones imprevistas. El búho, símbolo de la inteligencia y atributo reconocible de Atenea (aunque en realidad es la lechuza, como hemos dicho), es asesinado por la diosa a la que está asociado. De nuevo, Alberti lleva a cabo la transgresión e inversión típica de la estética de vanguardia:

halcón desgarrador de nubes
águila ciega sin regreso
búho asesinado por minerva

También Jorge Guillén asocia la diosa con el búho (“el misterioso búho de Minerva”, en “Clave de misterio”, *Y otros poemas*, p. 182), aparte de considerar su tradicional patrocinio de las capacidades intelectuales, pues “gracias a Minerva, sin ningún retintín / Hablamos y escribimos, sí, nuestro buen latín”, en el poema “Miguel Delibes” (*Final*, p. 323).

Júpiter

La poesía del 27 recurre al rey de los dioses olímpicos en tanto que símbolo del poder, dibujado con el atributo del rayo o incluso recordado por sus múltiples visitas al mundo de los hombres con el fin de raptar a alguna mujer que ha despertado sus deseos. En cualquier caso, cada poeta aporta su visión particular del dios, poniendo de relieve una u otra de las múltiples facetas que la tradición clásica ha transmitido de este dios.

Por su parte, Lorca entiende la figura de Júpiter como sinónimo del desenfreno en “Aria de primavera que es casi una elegía del mes de octubre” (PIJ, nº 62, p. 278), como ya hemos visto anteriormente. En otras ocasiones, como ha estudiado Vicente Cristóbal⁶³⁷, la mitología desempeña un papel determinante en cuanto a la formación de ciertas metáforas y metonimias. Un ejemplo de este tipo de recreaciones modernas de los elementos clásicos lo encontramos en la mención al dios Júpiter presente en *Poeta en Nueva York*. A pesar de que García-Posada⁶³⁸, seguido por Camacho Rojo, interpreta la aparición de Júpiter en este poemario como “representación de todas las creencias y convenciones de la sociedad”, parece que simplemente estamos ante un recurso metafórico con que, mediante la mitología, representar el anochecer. El poema en cuestión es “Fábula y rueda de los tres amigos” (PNY, p. 118), donde los amigos:

⁶³⁷ Vicente Cristóbal López, “Imágenes lorquianas de cuño clásico: metonimias y metáforas mitológicas”, en José María Maestre – Joaquín Pascual Barea (coord.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, Cádiz, 1993, I, 377-388.

⁶³⁸ Lorca: interpretación..., p. 193.

...estaban los tres momificados [...]
por los blancos derribos de Júpiter donde meriendan muerte los borrachos.

Afirma Camacho, siguiendo a García-Posada, que los borrachos “meriendan muerte” debido a “las normas carentes de sentido que rigen la vida, aceptables sólo por seres alienados”⁶³⁹, entendiendo que tales “normas carentes de sentido” son “los blancos derribos de Júpiter”; nosotros creemos mucho más plausible una interpretación basada en una sencilla metáfora mitológica con sentido temporal, en la cual los “derribos de Júpiter” indican el derrumbe o caída del cielo, es decir, el final crepuscular del día, cuya blancura puede deberse a la presencia de nubes, o más bien a la blancura propia del cadáver, es decir, del Júpiter-cielo que ha muerto con el día. Esta interpretación se ve reforzada por el poema “Vaca” (PNY, p. 177), donde García-Posada y Camacho Rojo señalan idéntico sentido de alienación por parte de los borrachos como seres excluidos de esas normas sociales que representa Júpiter:

Que ya se fue balando
por el derribo de los cielos yertos
donde meriendan muerte los borrachos.

Este ejemplo confirma plenamente la utilización por parte de Lorca de la metáfora mitológica para referirse al momento del anochecer. Los “derribos de Júpiter” en el primer poema se convierten aquí en el “derribo de los cielos yertos”, sustituyendo el nombre propio del dios por la gongorina perífrasis “cielos yertos”, con lo cual se aclara totalmente la interpretación de Júpiter como metáfora de cielo y se valida la interpretación del pasaje como metáfora temporal en ambos casos. Si en el primer poema la muerte del día se traducía en la blancura de los “derribos”, en el segundo poema se alude a otra característica de la muerte como es la rigidez, expresada mediante el adjetivo “yertos”. Por otro lado, aunque lo señalamos conscientes de la debilidad de la hipótesis, la vaca muerta que se reúne con el dios puede ser una velada referencia a los amores de Júpiter con Ío⁶⁴⁰.

Un poeta en quien el dios está muy presente, indistintamente con su nombre griego Zeus o el latino Júpiter, es Gerardo Diego. Ya en el poema en prosa de 1918 “Babel” (II, 1177-1180) de la sección *Hojas*, el dios hace una fugaz aparición. El poema, que presenta un nutrido ramillete de constelaciones que hablan entre sí –recurso utilizado con cierta frecuencia por poetas españoles de la primera vanguardia–, pone de manifiesto el antecedente mítico que subyace en los nombres de las constelaciones. En el segundo fragmento del poema, el propio poeta y sus compañeros hablan con las constelaciones durante su recorrido celeste:

Atravesaremos luego los espacios interplanetarios, poblados de inhóspitos asteriscos, y oiremos las voces que se comunican unos con otros –Mercurio con Venus, Venus con Marte, Marte con Júpiter– interceptando sus cínicos radiogramas.

⁶³⁹ “Apuntes para un estudio...”, pp. 66-67.

⁶⁴⁰ La historia la narra Ovidio en *Metamorfosis* I 568-688 y 713-750.

Por otro lado, el atributo principal del dios, el rayo, es metonimia de la bola del juego de bolos en el poema “Oda a los bolos” (I, 1157) de un poemario publicado cuarenta y dos años después como *Mi Santander, mi cuna, mi palabra*:

¡Potente Zeus! Raja el rayo seco
la cabeza del bolo que destaca
su honor central y el estampido hueco
se propaga en redor como una traca.

De la misma manera, el rayo del dios es metáfora del instrumento del picador en la tauromaquia, como se ve en “Himno a los subalternos” (I, 1393) de *La suerte o la muerte*:

Prenda en la cumbre el castigo de Júpiter
y fluyan rabiones de sangre.

La mitografía y la iconografía clásicas abundan en representaciones de las diversas metamorfosis del dios con fines amorosos. Su transformación en toro le acerca a uno de los protagonistas de varios poemas de este libro de Diego dedicado a la tauromaquia, *La suerte o la muerte*. En el soneto “Invocación al toro” (I, 1352) se produce una asimilación mitológica del toro con el dios clásico, debido a su metamorfosis en toro:

Padre toro, tótem de la dehesa,
Zeus potente en bramas y en acceso
–relámpago de furias– , y en procesos
de largo, oscuro amor que oprime y pesa.

El toro en sí se entiende como entidad mitológica por su relación con Júpiter. Tal visión del “toro entero y fiero” la ofrece Diego en “Pregón” (I, 1492), en que el toro es, además, “mitológico y campero”. Y el torero también adquiere factura mitológica: es un Marte, un guerrero (“Mas vedle hecho ya «otro Marte»”) que se enfrenta a Júpiter, el toro, en el poema “Pepe Luis Vázquez” (I, 1402):

Y ahora ya no son pasos. Es la carrera alegre
desde lejos y el súbito, encarnizado arranque
del receloso bruto. Ya es Marte contra Júpiter.
Qué colisión –angustia– de dos lanzadas órbitas.

En el capítulo correspondiente a los mitos clásicos se recogen las menciones al mito del rapto de Europa en Gerardo Diego, muy numerosas, como veremos.

Para Jorge Guillén, el dios se cuela en la publicidad con que la “...humanidad pulquísima / Merced a los acosos de un jabón / Tonante como Júpiter” es bombardeada (“Cita”, en *Clamor*, p. 407). Años después Guillén juega con la misma denominación en el juego de palabras “Júpiter tunante” (*Final*, p. 172).

Dentro de la poesía de Vicente Aleixandre, el rey de los dioses está asociado a una imagen de poder y fuerza. En “Tierra del mar” (p. 716), poema perteneciente a *Historia del corazón*, una pareja de amantes vive en una “colina espaciosa”, “sobre el mar”, donde se contemplan acantilados,

que parecen haber recibido la embestida poderosa del dios supremo, cuyo nombre aparece en minúscula. Se dice que “el cielo poderoso vertía luz dorada, color fuerte, templado hálito”:

En la amarilla luz todo semejaba despedazado,
rodado, quedado,
desde un violento cielo de júpiter.

En “Misterio de la muerte del toro” (p. 1140), de *Diálogos del conocimiento*, el ya anciano poeta incluye una mención al dios Júpiter, tal vez de nuevo como imagen del poder, aunque puede tratarse simplemente de una mención al planeta:

Mi cuerpo a solas canta entre un zumbiar profundo.
No es la sombra rozándome, sino un volumen sólo:
masa toda agolpada, como un presente omnímodo.
Júpiter. Más. Y un mundo se siente fiel a su órbita.

El dios supremo en su faceta de captor de presas humanas aparece en el poema “Burla” de Dámaso Alonso (1898-1990), publicado primeramente en la revista *Litoral* (nº 3, marzo de 1927) e incluido con pequeñas variantes de puntuación en la antología de Diego de 1932, pasando finalmente a formar parte del libro *Oscura noticia* (1944)⁶⁴¹. El poeta, sin duda influido por Góngora, monta una metáfora sobre otra al modo del poeta cordobés, consiguiendo una correspondencia doble: por un lado, Júpiter es el rayo; por otro, es un raptor de hombres (Ganimedes, por ejemplo): por lo tanto, el rayo es “raptor del alto cielo” (“Mentido robador de Europa” había dicho Góngora al comienzo de la primera de sus *Soledades*).

Neptuno

El dios de los mares, Neptuno, es asimilado por Pedro Salinas al moderno semáforo, ya que gobierna los ríos y mares de muchedumbres, en el poema “[No me sueltes]” (p. 590), de *Largo lamento*. De este modo, Salinas se vale de un elemento de la tradición clásica para construir una metáfora muy adecuada a la poética vanguardista que enfatiza la mezcla de elementos clásicos y temas u objetos manifiestamente modernos (recuérdese aquello de la *Victoria de Samotracia* y el coche de carreras, o la lata de aceite de automóvil junto al ánfora griega en la portada de la revista vanguardista *Grecia*):

Recuerda aquella tarde, estando a orillas
de un gran río metálico de ruedas,
desatado hacia el mar de los quehaceres,
en que por desprenderte
de mí te viste sola en un islote
de desolado asfalto,
cogida entre las ondas incesantes

⁶⁴¹ Citamos los versos de Alonso a través del volumen *Poesía y otros textos literarios*, edición preparada por Valentín García Yebra, prólogo de Víctor García de la Concha, Madrid, Gredos, 1998.

de automóviles raudos. Hasta que otro
Neptuno manejando una luz verde
paró el torrente y yo volví a encontrar
tu mano y te arrastré hacia nuestra tierra.

Gerardo Diego emplea tanto la mención clásica como la subversión vanguardista, resultando así las dos menciones a Neptuno presentes en su poesía un ejemplo perfecto de los dos registros básicos de su poesía: el tradicional y el creacionista o vanguardista, en general. Esta última es la visión de “Babel”, el citado poema en prosa (II, 1178), en que el dios se presenta en un contexto vanguardista de múltiples referencias clásicas. El viaje astral del poeta y sus compañeros de profesión llega hasta los planetas extremos del sistema solar, aprovechando el nombre del planeta para introducir algunas cualidades del dios antiguo en cuestión, como la barba con que se le suele representar. No obstante, la descripción se nos antoja ciertamente humorística:

...respiraremos infatigables ascendiendo siempre, atravesando los
campos saturnales y ciñéndonos de su cruel y fascinante aureola o simbólico
anillo de desposada. Y hundiremos los mares esmerilados y mesaremos las
estilizadas barbas de Neptuno.

En el soneto “Visita a Medinilla” (I, 465) de *Alondra de verdad*, Diego quiere pedirle al dios marino que devuelva de su seno al poeta de principios del XVII Pedro de Medina Medinilla⁶⁴², quien murió seguramente en un naufragio:

Siento que estás aquí, bajo esta quilla
que el Índico océano mueve y bate
y a tratar con Neptuno tu rescate
voy, buzo vertical, por la escotilla.

La fértil imaginación de Lorca y su extraordinaria capacidad poética convierten en oro la única mención al dios marino presente en su poesía. Aunque los dioses de la mitología clásica visitan en pocas ocasiones el *Romancero gitano*, Lorca recurre a la figura de Neptuno en el contexto de la descripción poética de un puente romano, dentro del romance “San Rafael (Córdoba)” (PRG, p. 222). Vicente Cristóbal explica esta alusión a Neptuno como típica metonimia mitológica, donde el dios marino significa “agua”, y por extensión “Guadalquivir”⁶⁴³. Es curioso, además de la excepcional metonimia mitológica, el deseo de mezclar elementos distinguidos de la historia y la mitología, en este caso Neptuno, con otros de la vida cotidiana, como el tabaco⁶⁴⁴:

Y mientras el puente sopla
diez rumores de Neptuno,

⁶⁴² Gerardo Diego fue precisamente el redescubridor de este poeta barroco español, cuya *Égloga a la muerte de doña Isabel de Urbina* fue editada por Diego en Santander, Colección Libros para amigos de José María de Cossío, 1924. Véase el comentario del propio Diego a este soneto en las páginas 501-502 del tomo I de las *Obras completas* manejadas.

⁶⁴³ Vicente Cristóbal, “Imágenes lorquianas...”, pp. 379-380.

⁶⁴⁴ Véase al respecto la nota de Christian De Paepe a la edición de Espasa.

vendedores de tabaco
huyen por el roto muro.

Neptuno aparece en tres poemas de Rafael Alberti. Uno de ellos es la “Canción de los pescadores pobres de Cádiz” (II, 660) de *Ora marítima*, donde el dios, “que manda sobre las olas”, es nombrado mediante la perífrasis “dios Glauco”, es decir, del color verde claro o azulado del mar. Otro poema es el nº 9 (II, 50) de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, con varias menciones a dioses clásicos en un particular “diario de a bordo”, que es como subtitula Alberti su poema, en el cual distintos paisajes europeos le sugieren diversas asociaciones. El mar plagado de minas le recuerda al poeta al dios marino y su terrible poder, hasta el punto de asimilarlo a Hitler:

Está minado el mar
y las verdes sirenas tienen miedo.
¿Neptuno es alemán, es hitleriano
y ataca en submarino?
Camuflaje.
¿Es el rey del bloqueo el gran Matusalén del oceano?
¿Se llama Von Neptuno,
Lord o Monsieur el salvaje
pirata de las ondas o equipaje?

Finalmente, tenemos el “Diálogo mudo con un vecino” (III, 36) de *Roma, peligro para caminantes*, con la posible alusión a la escultura decimonónica del dios Neptuno que adorna la fuente más septentrional de la *Piazza Navona* de Roma, mención, en todo caso, de valor desmitificador: “Hoy se orinó Neptuno en esta plaza”.

Dentro de la poesía de Vicente Aleixandre, el dios Neptuno solamente es citado en el poema “En la era” (p. 820), del libro *En un vasto dominio*. La fuerza descriptiva de Aleixandre incita al tono casi épico de la descripción del trabajo del niño labrador, comparado al dios de los mares, sin duda por asociación de los surcos de la era con el oleaje marino. De nuevo, la mención al mar fuerza la aparición de la concha, tal vez por un cruce de imágenes: la del dios Neptuno sobre tritones y la de la diosa Venus naciendo en una venera:

La jornada no acaba. El niño fue ese infante
casi mítico, casi sobre un mar dominado,
con tritones y concha: un Neptuno, y las olas.

Saturno

El dios Saturno o Cronos representa en la tradición el paso del tiempo, especialmente a través del mito del dios devorando a sus hijos, es decir, el tiempo vencedor sobre lo percedero y devorador del presente. Esta interpretación clásica subyace en la poesía juvenil de Lorca, en cuyo poema “Crepúsculo” (PIJ, nº 25, p. 140) el triunfo de la muerte y del paso del tiempo, representado por Cronos devorando a sus hijos, tiene como consecuencia el envejecimiento de los sentimientos amorosos, simbolizados

por Venus y Eros. Con ello, este poema se inscribe dentro de esa tendencia lorquiana a mostrar dioses clásicos en época de ancianidad, que hemos tenido ocasión de señalar anteriormente. Nótese cómo Lorca menciona al dios mediante su nombre griego, seguramente huella de la lectura de la *Teogonía* de Hesiodo:

Cronos devora a sus hijos. Siempre niebla fría.
El rescoldo rojizo
Es plumizo.

Venus se muere y Eros se va marchitando.
Sombras silenciosas en las cosas.

En relación con Saturno se encuentra una celebración del mundo antiguo caracterizada por el desenfreno: las saturnales. A ella se refiere el joven Lorca en el poema “Crepúsculo espiritual” (PIJ, nº 39, p. 183), pero como referencia al poemario *Poèmes saturniens* (1866) de Paul Verlaine (1844-1896).

La misma divinidad del panteón clásico reaparece años después en la poesía lorquiana, concretamente en el poema “Tu infancia en Menton” (PNY, p. 115). La mención al dios parece relacionada con rituales de fecundación o castración, que en Lorca tendrían probablemente el significado de impotencia e incapacidad para amar. Según Camacho Rojo, Saturno “simboliza la represión del amor homosexual”⁶⁴⁵, y prueba de ello son los siguientes versos de ese poema:

¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!
¡Oh sí! Yo quiero. ¡Amor, amor! Dejadme.
No me tapen la boca los que buscan
espigas de Saturno por la nieve
o castran animales por un cielo,
clínica y selva de la anatomía.

Las “espigas de Saturno” pueden referirse al semen del dios Urano, semen que su hijo Saturno arrojó al mar y del cual nació Venus, según la tradición de Hesiodo⁶⁴⁶. Buscar ese fruto por la nieve es sinónimo de intentar buscar lo no fructífero, en este caso querer que el poeta homosexual persiga un amor heterosexual. Castrar animales es, igualmente, una acción encaminada a impedir lo fructífero.

Saturno puede aparecer simbolizando la represión hacia el amor homosexual en otro texto aportado por Camacho Rojo, el “Poema doble del lago Eden” (PNY, p. 167), perteneciente al mismo libro surrealista:

Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes
y la bruma y el Sueño y la Muerte me estaban buscando.

No obstante, de la misma manera que sucedía en el caso de Júpiter comentado más arriba, la mención a Saturno puede ser simplemente una metáfora mitológica para designar el tiempo. Así, la represión del amor homosexual que Saturno representaría, si aceptamos esa simbología para el

⁶⁴⁵ “Apuntes para un estudio...”, p. 66, siguiendo a García-Posada, *Lorca: interpretación...*, p. 193.

⁶⁴⁶ El mito de la castración de Urano lo relata Hesiodo en *Teogonía*, 154-200.

dios, alcanza funestas consecuencias, pues acerca el yo poético a la muerte cuando el dios detiene los trenes a los que el amante subió siguiendo al amado. De igual modo, con las mismas consecuencias desastrosas para el sujeto del poema, podemos considerar la aparición de Saturno como una metáfora indicadora del tiempo, tiempo que ha acabado con el amor: Saturno (el tiempo) ha detenido la fuerza amorosa (los trenes), con la consecuente desesperación del amante, simbolizada en este caso por la bruma, el sueño y la muerte.

En la poesía de Gerardo Diego, el dios Cronos adquiere cierta importancia por el número de menciones que acumula, aunque el poeta no llega a profundizar más allá del simple uso del nombre del dios clásico. Representante del tiempo, el dios inspira el título del poema “Cronos” (I, 687) de *Limbo*, donde, aparte de la referencia mitológica del título, nada más hay que comentar. En el ya citado poema en prosa “Babel” (II, 1178) de 1918, los “campos saturnales”, referidos al planeta –también se hablará de sus anillos–, forman parte del paisaje estelar que contemplan Diego y sus compañeros de profesión a lo largo de su particular viaje astral:

...respiraremos infatigables ascendiendo siempre, atravesando los
campos saturnales y ciñéndonos de su cruel y fascinante aureola o simbólico
anillo de desposada.

Como planeta se menciona también en “Halo” (II, 1156), de la sección *Hojas*, en donde un Saturno que “se consume de celos” envidia el “anillo ingrátido” que la luna “coqueta se ha ceñido”. Como metáfora del tiempo devorador, y bajo su nombre romano, el dios reaparece en el soneto “Urján” (I, 1057) de *Ángeles de Compostela*:

Me horroriza Saturno, esa voltaica
lividez, esas fauces intestinas.

Y de nuevo el mismo juego en la “Oda a Belmonte” (I, 1384) de *La suerte o la muerte*, esta vez con el nombre griego:

...el pacto del Diablo
que le soborna a Cronos su pelleja.

La diosa Cibeles, a través del famoso grupo escultórico madrileño, inspira un soneto a Diego en 1980, incluido en la sección *Hojas*, que lleva por título precisamente “Himno a Cibeles” (II, 1340). Allí, la diosa se presenta como tradicional esposa de Saturno:

Oh madre majestad, diosa Cibeles
soberana en su trono, cielo en tierra,
esposa de Saturno a quien impeles,
cierras y abres su anillo –paz o guerra–.

Mercurio. Iris

El dios mensajero de los dioses, hijo de Júpiter y Maya en la mitología clásica, así como dios patrón del comercio, tiene igualmente cabida en las recreaciones de los poetas del 27, ya sea con su apelación griega (Hermes) o romana (Mercurio). Esta última es la que escoge Pedro Salinas para su poema “Radiador y fogata” (p. 197), nº 14 de *Fábula y signo*. Por la significación del mercurio como elemento químico, el poeta toma a los termómetros como Mercurios, en plural, enamorados de la “sirena / callada”, metonimia también de base clásica (el agua de los radiadores modernos):

...que sólo la están sintiendo
con amores verticales,
los donceles cristalinos,
Mercurios, en los termómetros.

Pero estos Mercurios no guardan relación, al parecer, con el dios mensajero de los dioses. Sí es el propio Hermes el dios que Gerardo Diego representa con los atributos habituales (las alas en los tobillos) en el poema “El poeta en bicicleta” (I, 988) del libro *La rama*. El poeta montado en bicicleta se transforma en el veloz dios de la tradición clásica:

En la rima de dos ruedas
para que en plano sin fondo rodando

—pasando, siempre pasando—
deslizarte mítico puedas.

Poeta, a pasar, a correr en tus pares de rimas,
para que del peso te eximas
y sientas, de pedales y cadenas ligeras
brotar las alas de Hermes tobilleras.

De nuevo Diego se vale de la velocidad atribuida a Hermes en “El aro” (I, 1140), de *Mi Santander, mi cuna, mi palabra*, formando una metáfora de raíz mitológica en la que el nombre del dios designa al aro que avanza rodando a gran velocidad como “Hermes vertiginoso”.

En Rafael Alberti volvemos a encontrar una visión desmitificadora de una divinidad del panteón clásico, patente en el poema nº 9 (II, 50) de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (1939-1940). Junto a la constelación de Capricornio y a una Venus transformada en prostituta, ya vista antes, Mercurio simplemente es mozo de equipajes:

Capricornio
cuelga sobre los mástiles
un telón de añil nuevo.
Los planetas
descienden por la boca de los respiraderos.
Mercurio en las cabinas registra las maletas.
Y Venus compromete
a los marineros,
pero para dormir se va con el grumete.

Otra divinidad que desempeña la función de mensajera de los dioses es Iris⁶⁴⁷. Tal nombre figura en un poema caligramático de Rafael Alberti perteneciente al libro *Fustigada luz* (1972-1978). El poema es un acróstico mediante el cual resulta el nombre de Miró (III, 497), compuesto también de nombres referentes al mundo clásico como Ícaro, Orfeo y Ovidio.

Y la divinidad mensajera, representando al arco iris, está presente en la descripción del poema “Crepúsculo” (I, 195), perteneciente al poemario *Vuelta (Seguimientos-Ausencias)* del malagueño Emilio Prados. La misma divinidad Iris en su faceta de metonimia del arco iris la encontramos en “Ausencias. Ejemplo” (I, 207) del mismo poemario, aunque en este caso como contraposición a la rosa (“La rosa halló en el Iris / descanso a su triunfo”).

La figura de Hermes mantiene su aura misteriosa, en estrecha unión con la sibila y sus oscuras revelaciones, en la sección “Hermes” de *Y otros poemas* (pp. 208-209) de Jorge Guillén. El silencio del que surge el misterio poético sucede cuando “Hermes queda con Hermes”, mientras que “el poema es enigma de sibila”, por lo insondable de la inspiración poética.

Plutón, Caronte y el mundo infernal

El mundo subterráneo ocupa un lugar importante dentro del imaginario clasicista manejado por los poetas del 27. Con la figura de Plutón a la cabeza, no son despreciables las menciones a Caronte, el barquero infernal, ni a los Campos Elíseos, el paraíso de los muertos bienaventurados en la mitología romana.

Este paraje mitológico surge en la poesía de Pedro Salinas, concretamente en el poema nº 12, “Tránsito” (p. 125), de *Seguro azar*, publicado en el nº 1 (1930) de la revista *Poesía*. El poeta madrileño, como sucede con frecuencia en su obra, dota a la mención clásica de modernidad rodeándola de objetos de la vida cotidiana del siglo XX. En el caso que nos ocupa, la última hoja del otoño es iluminada por las farolas de la ciudad, mientras descansa en “blancos campos elíseos”:

Las encendidas iluminaciones
urbanas a su muerte paraísos
eléctricos ofrecen, blancos campos
elíseos.

Con el adjetivo “elíseo”, el poema nº 29 de *Fábula y signo*, “Los adioses” (p. 224), dibuja unos números muertos (“no cuentan nada, no dicen / nada”), vistos como “cifras elíseas”; y las letras, igualmente muertas, “vestidas de paraíso, [...] disponibles a otra vida”. Años después, en su poema “Error de cálculo” (p. 809) de *Todo más claro*, Salinas continúa entremezclando elementos de la Antigüedad clásica con elementos del mundo moderno. En este caso, un taxi que lleva a “la costa de la

⁶⁴⁷ Cf. Hesiodo, *Teogonía*, 266, 780 y ss.; Virgilio, *Eneida*, IV, 694 y ss.

muerte”, que no es más que el destino del trayecto, es comparado a la barca de Caronte, a quien también se le debe pagar, igual que al taxista:

...hay una calle igual que antes,
y unos taxis que aguardan a sus cuerpos.
Y pagando su óbolo a Caronte
entramos en la barca
que surca la laguna de la noche
sin prisa. Al otro lado
una alcoba, en la costa de la muerte,
nos abrirá el gran hueco
donde todos los cálculos se abisman.

Por su parte, el barquero infernal Caronte y el río Aqueronte son imágenes que Gerardo Diego recrea en su “Góndola negra” (I, 523) de *La sorpresa*. En un escenario veneciano, los gondoleros son confundidos con el barquero de los infiernos, y las aguas de la ciudad italiana parecen el río subterráneo:

¿Gondolero o Caronte?
¿Venecia o Aqueronte?
Surcamos los canales.

Otra breve mención al barquero subterráneo la tenemos en “Valle-Inclán” (I, 1052) de *Ángeles de Compostela*, al caracterizar al genial escritor gallego como “barquero de la Estigia”. El poder de las aguas de la Estigia, capaces de hacer olvidar el pasado, es evocado en “Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré” (II, 1258) de *Hojas*, donde se afirma que la música del compositor francés, al igual que “el licor estigio / a olvido sabe.” Diego vuelve a mencionar a Caronte en “Nocturno XIX” (II, 515) de *Ofrenda a Chopin*. Según Diego, la melodía de ese nocturno póstumo, aunque no es la famosa marcha fúnebre de la sonata nº 2, representa el camino del propio compositor polaco hacia la muerte; pero su naturaleza cristiana no le hace merecedor del viaje con Caronte (“Caronte / no le aguarda”).

El dios infernal Plutón aparece en uno de los últimos poemas de Diego, “La raya” (II, 1470), de la sección *Hojas*. El animal que da título al poema, cuya forma romboidal reproduce la de una cometa infantil, es “la delicia de Plutón”, tal vez por el poder mortal que encierra su larga cola, que en algunas especies tiene glándulas venenosas. Finalmente, las “zahúrdas de Plutón” que se mencionan en “Comparsa” (II, 1225), de la sección *Hojas*, aluden simplemente al título de uno de los *Sueños* quevedescos.

El mundo del subsuelo y Caronte son materia de la poesía de Lorca desde muy temprano. El Érebo, región infernal, se cita en el poema “La mujer lejana” (PIJ, nº 24, p. 138), donde hay diversas menciones debidas al mundo clásico: Febe (la Luna), Eros, Noche y el Érebo⁶⁴⁸. La amada del yo poético tiene la facultad de producir efectos extraordinarios sobre la naturaleza, en este caso aludida mediante metonimias de base mitológica:

Tus miradas se pierden en los dulces senderos.
Por ti la Noche y Erebo se vuelven a la nada.
Febe se apaga lánguida ante ti, humillada,

⁶⁴⁸ Noche y Érebo son hermanos hijos de Caos asociados a las tinieblas (Hesiodo, *Teogonía*, vv. 123-125).

Y se escarcha de flores la cabeza de Eros.

El perro mitológico que custodia la entrada a los recintos subterráneos, Cerbero, es nombrado como el “can de Hades” en el poema “Aurora del siglo XX” (PIJ, nº 121, p. 457). Hay que destacar nuevamente la fusión de elementos míticos clásicos y elementos de la religión católica:

Pasa la muerte en su carro.
Se estremece el firmamento.
El can de Hades ha aullado
Y Satán ha comulgado con la noche
En el infierno.

Una posible mención al río infernal que atraviesa Caronte la tenemos en el poema “El huerto de la petenera” (PCJ, p. 302). Este huerto en sí mismo es un lugar de muerte, como atestiguan los símbolos utilizados (“duermen los sauces”, “los cipreses son negros / surtidores de rosales”, además de las campanas “doblando por todas partes”). Para llegar a este lugar hay que tener los “ojos sin luz”, es decir, hay que haber muerto “después de atravesar / un río de sangre.”

El propio Caronte aparece en el poema “Hamlet” (OC, I, p. 711):

La mariposa, Caronte,
no vio tu sonrisa,
¡tu última sonrisa!,
que se fue navegando
temblorosa.

Una alusión no explícita a la barca de Caronte la tenemos en “Casi-elegía” (OC, I, p. 715), que no precisa de mayor comentario:

Tanta prisa.
¿Para qué?
Para tomar la barca
que va a ninguna parte.

¡Amigos míos, volved!
¡Volved a vuestro venero!
No derramáis el alma
en el vaso
de la Muerte.

De la misma manera, el barco del poema “Fin” de *Suites* (OC, I, p. 217), metáfora del mundo de los vivos, remite a la barca de Caronte. La metáfora desasosegante de la vida como barco repleto de cadáveres tiene un innegable sabor barroco:

Y en el barco de la Muerte
vamos los hombres, sintiendo
que jugamos a la vida,
¡que somos espectros!

La presencia de Caronte en un pasaje de Vicente Aleixandre señalada por algún crítico no deja de tener fundamento en cuanto que podemos

imaginar la sala de espera de una consulta como la embarcación en la que las personas son llevadas a la muerte definitiva. El poema de Aleixandre, titulado “La muerte o antesala de consulta” (p. 176), de *Pasión de la tierra*, presenta la tétrica sala de una clínica:

La hora grande se acercaba en la bruma. La sala cabeceaba sobre el
mar de cáscaras de naranja. Remaríamos sin entrañas si los pulsos
no estuvieran en las muñecas. El mar es amargo. Tu beso me ha
sentado mal al estómago. Se acerca la hora.

Alejandro Duque apunta en este pasaje, con todas las precauciones, a una posible “versión irracionalista de la barca de Caronte”⁶⁴⁹. No nos parece descabellado.

Por último, Manuel Altolaguirre, en el poema “Cuerpo y alma” (PC, 109), presenta el mundo del subsuelo mediante el río infernal que borra los recuerdos al beber de sus aguas. Las variantes textuales recogidas en la edición manejada⁶⁵⁰ permiten reconstruir la mención implícita al río Leteo:

Tan helada tiene el alma
que con la muerte se quema.
Un agua de olvido copia
mis recuerdos. Yo quisiera
que la muerte con su fuego
me dejase el alma negra,
volver a vivir teniendo
en el pecho una tiniebla,
olvidar lo que he perdido,
perder lo que luego venga.

Juno

La esposa de Júpiter hace acto de presencia en la poesía de vanguardia española a través de uno de los atributos clásicos de la diosa: el pavo real. Aunque no se trata de poesía, dentro del grupo ultraísta citaremos ahora un par de textos en prosa de Adriano del Valle que veíamos en el capítulo referente a las revistas. En uno de ellos (“Nuestras normas”, *Grecia*, nº 1, 12 de octubre de 1918) se describen el pavo real y los ojos de su cola, que son los ojos de Argos, el guardián de la vaca Ío⁶⁵¹:

...los pavos reales de los kioscos umbrosos del parque abriendo las
tropicales auroras de sus colas, desplegando la pompa boreal de sus
estandartes de plumas, en los que ostentan los cien ojos de Argos...

Y lo que parece una reelaboración del mismo texto (*Grecia*, nº 3, 15 de noviembre de 1918), con el “pavón real, que abres el estandarte de tu cola, en la que ostentas los cien ojos de Argos.”

⁶⁴⁹ En *Poetas del 27...*, p. 390.

⁶⁵⁰ Concretamente, la versión aparecida en la revista *Espuela de plata*, La Habana, nº C y D, diciembre 1939 – marzo 1940.

⁶⁵¹ Cf. Ovidio, *Metamorfosis*, I, 720-723.

Entre los poetas del 27, la esposa de Júpiter no es muy popular. Solamente contamos con un par de menciones, una de ellas la única referida a esta divinidad clásica en toda la poesía de Lorca. Contenida en el poema “Tentación” (PIJ, nº 8, p. 95), se trata, de nuevo, de una referencia a los pavos reales como metonimia de la irrupción tempestuosa de Juno en el horizonte (“Enormes pavos reales rompieron el zenit.”). El otro ejemplo, de menor entidad, se lo debemos a Gerardo Diego, quien presenta en el “Madrigal a Concha Cintrón” (I, 1448), de *La suerte o la muerte*, a las diosas Juno y Ceres como espectadoras y animadoras de la faena de la torera. La mención a Juno es interesante por denominarla “opulenta”.

Marte

El dios de la guerra, Marte, es utilizado por el joven Lorca para hablar del ave aludida en el poema “El cuervo” (PIJ, nº 35, p. 172), ave de la que el dios romano es padrino. Significativo es el hecho de que el poeta no se refiera al dios mediante el nombre griego Ares:

De Marte eres ahijado.
Cuando estalla la guerra
Y retiembla la tierra
Tú comes reposado.

Para Diego, el torero adquiere factura mitológica convertido en un Marte, un guerrero (“Mas vedle hecho ya «otro Marte»...”), que se enfrenta a Júpiter, el toro, en “Pepe Luis Vázquez” (I, 1402) de *La suerte o la muerte*, como ya vimos al hablar de Júpiter. Por otro lado, como metáfora de la guerra cita Jorge Guillén al dios romano en una de las “Reviviscencias” de *Y otros poemas* (nº 39, p. 505), en que España, entendida como cementerio de los caídos en guerra, es “camposanto de cruces hacia Marte”.

Dentro de la crítica especializada en Vicente Aleixandre, cobra especial importancia el llamado *Álbum*, donde figuran las primeras composiciones del poeta, junto a otras de Dámaso Alonso y de los hermanos Álvarez Serrano. Ya vimos el poema “Harmonía, armonía, armonía” (p. 1460), que aparte de una Venus rebajada a prostituta, retrata un Marte con el bigote y el casco con que Velázquez le representara.

Eolo

El rey del viento, Eolo, está presente solamente en un par de poemas de Lorca. Un caso es el del “Nocturno de Marzo” (OC, I, p. 667), ejemplo de metonimia mitológica para referirse al viento:

Esta noche perfecta
de Marzo
viene el Eolo del eco
a mi cuarto.

Eolo no es citado directamente sino, de nuevo, a través de una perífrasis en el poema “La montaña” (PIJ, nº 30, p. 156), aceptando que en lugar de rey ostente el título de dios:

Solemnes montañas, parajes de drama
Donde el dios del viento su rabia derrama...

Helios. Selene

Las divinidades correspondientes al sol y a la luna encuentran en el poeta-profesor Gerardo Diego su lugar de expresión dentro de la poesía del 27. En el poema “Pirámide de Antonio Milla Ruiz” (II, 31) de *El jándalo*, junto a Apolo y Dioniso, el sol, nombrado mediante una nueva metonimia mitológica, luce en las ruinas romanas cercanas a Sevilla, donde “la furia de Helios bravía / caliente al mármol de Itálica.”

La denominación mítica de la luna, Selene, sufre la transformación en el adjetivo “selenio”, aplicado a la luz despedida por el satélite terrestre, tan lejana como la respuesta de la amada al poeta. Los versos pertenecen al poema nº 24 (I, 278) de *Versos humanos*:

Y dime. Esta luz mía –tuya– que devuelvo
¿a qué te sabe muerta en tu regazo?
¿Puede aumentar tu lumbre
este selenio resplandor lejano?

Ya en su juventud el poeta santanderino había recurrido al mismo adjetivo, complementado con el prefijo de origen griego “pan-”, en el poema “Cáncer” (I, 77) de *Imagen*:

Huele la Luna. Es el gran
panselenio de San Juan.
Humor fantástico. Viajes.

Príapo

El dios de la fertilidad, protector de huertos y jardines, es especialmente querido por Rafael Alberti, quien en múltiples ocasiones recurre a la figura de este dios en sus versos. Ya citamos la sección “Diálogo entre Venus y Príapo” (II, 73-84) del libro *Entre el clavel y la espada*, aunque aquí el interés por el mito clásico no pasa del empleo de los nombres de estos dioses, y como afirma Concha Argente del Castillo, “incluso podríamos pensar que existe una cierta ignorancia de él como es el caso de la figura de Príapo”⁶⁵². Una nueva inclusión del dios en un ambiente general teocriteo, rodeado de otros personajes míticos, no aporta mayor profundidad que la propia ambientación, como ya vimos antes al hablar del poema “Retornos

⁶⁵² Concha Argente del Castillo, *Rafael Alberti...*, p. 333.

del amor fugitivo en los montes” (II, 513-514) de *Retornos de lo vivo lejano*. Dentro de este mismo libro, el poema “Retornos del amor entre las ruinas ilustres” (II, 519) parece describir las ruinas de Pompeya, introduciendo al dios Príapo en los jardines de la trágica ciudad:

Vuelven las piedras calcinadas, vuelven
en derribados templos, en caídos
lupanares, en patios verdes donde
la sonrisa de Príapo calienta
todavía el recuerdo de las fuentes.

En el poema “Índice de familia burguesa española (Mis otros tíos; tías; tías y tíos segundos)” (I, 624) del libro *De un momento a otro* (1934-1938) los “príapos”, metonimia mitológica por “penes”, persiguen a Josefa:

Josefa, galápago de luto, enamorada del Santísimo, perseguida
por príapos imaginarios y nocturnos, errante y pobre por
las iglesias y conventos.

En el poema “Miró” (II, 367) de *A la pintura* tenemos unos “priapillos alados”; y en “Cada día...” (III, 126), poema nº XXVI de *Los 8 nombres de Picasso* (1966-1970), el pincel del pintor malagueño es asociado al dios antiguo, debido tanto a la fecundidad artística de Picasso como a la similitud entre la forma del útil pictórico y del miembro viril masculino. Pero, además, Príapo es el dios inspirador de la fecundidad picassiana:

Cada día comienza para ti
como una poderosa erección, una ardiente
punta de lanza contra el sol que sube.
Príapo sigue siendo quien inflama
la invención de tus gracias y tus monstruos.

Él sólo es tu pincel, tu pluma, tu buril.
Su savia se derrama alegremente
en colores, en líneas, en música, en palabras.
Tú lo saludas todas las auroras.
Príapo siempre alerta,
oculto entre las fuentes y los árboles,
se yergue y te sonrío.

La misma caracterización de Picasso como un Príapo de incansable energía la tenemos en el poema nº LXXV del mismo libro, “Picasso Mougins le frenesie de vivre” (III, 181), donde Alberti llama al octogenario pintor “príapo insomne” en honor al vigor que el malagueño demuestra a pesar de su edad. Por último, todo el universo mitológico y la materia clásica presente en la obra de Tiziano se pone de manifiesto en el poema “Tiziano” (II, 300-301) de *A la pintura*, por el que circulan Dánae, Diana, Adonis, Príapo, Baco y Dioniso, Cupido y Eros, Venus y Afrodita, sátiros, bacanales, columnas y capiteles.

Aurora

La aurora aparece en una ocasión en la poesía del exilio de Pedro Salinas, personificada a la manera en que solía presentarse en la literatura de la Antigüedad grecolatina; pero en Salinas, esta Aurora es una labradora encargada de “urdir futuros” y de recoger las estrellas para sembrarlas en el océano. Sucede en la variación II, “Primavera diaria” (p. 666), de *El contemplado*:

Antes que llegue el día, labradora,
la aurora se levanta,

y empieza su quehacer: urdir futuros.
Estrellas rezagadas,

las luces que aún recoge por los cielos
por el mar va a sembrarlas.

Morfeo

Federico García Lorca introduce en el poema juvenil “Tardes estivales” (PIJ, nº 7, p. 91) la figura de la divinidad asociada al sueño para expresar el sopor que produce la tarde de verano. La bella imagen poética “beso de Morfeo” explica el efecto de somnolencia que producen esas “tardes estivales”. Sobre las conferencias en general el propio Lorca afirma lo siguiente en la conferencia-recital sobre el *Romancero gitano*:

Yo sé muy bien que eso que se llama conferencia sirve en las salas y teatros para llevar a los ojos de las personas esas puntas de alfiler donde se clavan las irresistibles anémonas de Morfeo y esos bostezos para los cuales se necesitaría tener boca de caimán.⁶⁵³

Cástor y Pólux

Los mellizos hijos de Leda, también llamados Dioscuros, dentro de la poesía del 27 están presentes únicamente en la poesía de un poeta-profesor como es Gerardo Diego. Aparte de la sección “Zodiaco” del poemario vanguardista *Imagen*, que después comentaremos, Cástor y Pólux reaparecen, tal vez como símbolos de la sabiduría, en el poema “A Rafael Alberti” (I, 588) del libro *Hasta siempre*:

Hallarás enlazados de la mano,
Cástor y Pólux frente a la Sorbona
o sobre el limpio fondo castellano...

⁶⁵³ Cf. *Obras completas*, editorial Aguilar, tomo I, p. 1.113.

Precisamente en un escenario localizado en una “Castilla milenaria” (I, 652), de *La luna en el desierto y otros poemas*, los hijos de Júpiter y Leda serán “Cástor y Pólux, Géminis tronando”.

Constelaciones

Hemos visto cómo los dioses del panteón clásico conforman, con harta frecuencia, materia válida entre los poetas del 27. Otra manera de introducir a las divinidades clásicas será mediante las constelaciones y los planetas que comparten nombre con los dioses de la Antigüedad grecolatina. Especialmente destacable es la importancia que este método de creación tuvo entre los ultraístas, para quienes era todo un placer inventar diálogos entre los distintos planetas, constelaciones y signos zodiacales, en ocasiones presentándolos con los atributos clásicos de los personajes grecorromanos a quienes hacen referencia. Dentro de los poetas del grupo del 27 también existe este juego con las constelaciones y los planetas, destacando principalmente Diego y Alberti, a quienes se suma Salinas con un par de menciones.

Un curioso ejemplo de poema mitológico burlesco nos lo ofrece el ultraísta Eugenio Montes, autor de un pequeño poema o prosa poética titulada “La Luna” (*Grecia*, nº 24, 10 de agosto de 1919), en la cual los planetas y constelaciones, con sus nombres de dioses y héroes, mantienen abiertas relaciones. Lo anecdótico y cotidiano dotan al poema de cierto aire burlón que se contrapone a la seriedad de tales personajes:

Las nubes son pompas de jabón.
La luna envía a Júpiter una cita en un mensaje telegráfico.
“En la constelación Andrómeda a las tres de la tarde del 7 de Mayo del
año cien mil.
Estaré tomando un kocktail [sic] en el bar de la esquina”.
Júpiter –después de firmar el recibo con la punta de un ala de un
aeroplano– ríe concupiscente.

Aunque no ultraísta, el poema “Optimismo” de José María Álvarez Blázquez (1915-1985), publicado en *Cristal* (nº 2, agosto de 1932), también presenta a las constelaciones, con sus nombres de divinidades, de forma humorística, hablando entre ellas de manera muy desenfadada y ajenas ya, al parecer, a los asuntos mundanos. Pero ni aun en el cielo los dioses pierden su faceta humana. Así, Venus continúa en su papel de diosa del amor:

El cielo azul y oro fuego,
–vientre de gran salamandra–.
A través de los cristales
la Luna, tímida lámpara,
el contorno de las cosas
repujaba.
(Y Sirio reía y Venus,
y Venus coqueteaba).

Otro poeta en principio ultraísta como Juan Larrea (1895-1980) publica en la revista *Cervantes* (noviembre de 1919) el poema “Cosmopolitano”, que posteriormente pasará a formar parte del libro *Versión celeste*, publicado en 1969. En este poema, al contrario que en los de sus compañeros, “las estrellas no cantan porque están de muda”. El gran amigo de Larrea, Gerardo Diego, es precisamente el autor de uno de los casos ultraístas mas señeros de este tipo de temática. En el segundo fragmento del poema en prosa “Babel” (II, 1177-1180), fechado en 1918, el propio poeta y sus compañeros hablan con las constelaciones durante su recorrido celeste:

Atravesaremos luego los espacios interplanetarios, poblados de inhóspitos asteriscos, y oiremos las voces que se comunican unos con otros –Mercurio con Venus, Venus con Marte, Marte con Júpiter– interceptando sus cínicos radiogramas. [...]

...respiraremos infatigables ascendiendo siempre, atravesando los campos saturnales y ciñéndonos de su cruel y fascinante aureola o simbólico anillo de desposada. Y hundiremos los mares esmerilados y mesaremos las estilizadas barbas de Neptuno. [...]

Saludaremos gozosos contestando a las bienvenidas de Casiopea, de Orión y de Perseo, y daremos unas amistosas palmadas en las ancas resfriadas de Pegaso.

En este mismo texto (II, 1179) la constelación de Aldebarán “nos contemplará con su único ojo de Cíclope como un monóculo rosanaranja.” Tres poemas del año siguiente, 1919, recogidos en la misma sección *Hojas* de las *Obras completas*, mencionan a las constelaciones, tema verdaderamente obsesivo en estos años dentro de la obra de Diego. El cielo se engalana en “Fiesta” (II, 1154), y por ello el planeta “Marte se viste de gala”. En “Desfile” (II, 1132) el poeta exclama:

El corro del horizonte canta un romance roto

Y con lágrimas viejas
de collares dispersos
voy corcusiendo constelaciones ciegas

El poeta menciona como planeta a Saturno en “Halo” (II, 1156) de la sección *Hojas*, ya visto al hablar de este dios. El planeta está celoso del halo de la luna. Aunque no relacionados con la mitología, Diego introduce otros astros en el mismo juego de animaciones estelares, como en “Invierno póstumo”, publicado en *Cervantes* (mayo de 1919) y más tarde como parte del conjunto “Ingenuidades” (II, 1136). La estrella Sirio asoma a los versos juveniles de Diego al describir una noche invernal:

Y tú, coqueta Sirio
que juegas al escondite
en la ventana,
cierra, cierra, que te vas
a constipar.

El caballo alado Pegaso, también muy repetido en poetas de vanguardia españoles, tiene cabida en los versos de Diego en un contexto de constelaciones quasi-vivientes donde el caballo nacido de Medusa brinca en

el cielo estrellado, dentro del poema “Azar” (I, 66) de *Imagen*. El texto recuerda a los “Pegasos, lindos Pegasos / caballitos de madera” de Antonio Machado, si bien el poeta sevillano se refiere a un tiovivo. En Diego leemos:

Caballitos, caballitos celestiales.
(A Pegaso
le brincan
las patas.)

Pero será en la sección “Zodiaco” de este poemario vanguardista *Imagen* donde se extreme la riqueza en menciones a diversos mitos concretos, como el de Jasón y los argonautas en el segundo poema de la serie, titulado “Aries” (I, 74), con la inclusión de Apolonio de Rodas, el más insigne relator de la historia en sus *Argonáuticas*. Además, la historia de Andrómeda y Pegaso:

Intrépidos Argonautas. Jasón.
La copa de las regatas, el Toisón.
(En Rodas, Apolonio
os dará testimonio.)
[...]
Andrómeda la bella
querría huir galopando sobre Pegaso.
Pero Pegaso
va paso a paso.

El rapto de Europa aparece en “Tauro” (I, 75):

Tauro. Potencia. Vigor.
Sangra, escarba, muge, topa.
Tauro es Júpiter raptor.
Sobre sus lomos, Europa.

“Géminis” (I, 76) da pie a Diego para mencionar a los hermanos Cástor y Pólux, transformados en la constelación Géminis por su padre Júpiter. Además, contamos con otra figura del mundo clásico como es el auriga:

Géminis. Los dos hermanos
iguales y paralelos.
Sobre los hombros, las manos.
Cástor y Pólux, gemelos.
Deteniendo su cuadriga
los examina el auriga.

Los gemelos reaparecen en “Leo” (I, 78), donde el rey de los animales hace temer a Pólux, y así:

Pólux, medroso, se abraza
a Cástor.

En “Virgo” (I, 79), junto a una mención al caballo alado Pegaso, el mito de Leda encuentra acogida a raíz de una mención a la constelación del

Cisne (cuyo plumaje es de “raso”, imagen que se repetirá en otro poema), que observa a Virgo:

La mira el Cisne y piensa en Leda.
Como pueda...
–Pon en mis ancas tu raso
–dice Pegaso–.

Este ciclo de poemas sobre las constelaciones del zodiaco también menciona a las vestales, asimiladas a los humanos que contemplan desde la Tierra todas estas agrupaciones de estrellas. La comparación pertenece al poema “Cáncer” (I, 77):

Sombras enanas
y fuegos artificiales.
Reverberan las vestales
humanas.
En el cielo arden hogueras.
Caen estrellas en las eras.

El centauro es asimismo recurrente en los poemas de Diego y está presente en “Sagitario” (I, 82), donde el centauro que representa la constelación hiere a otras como Escorpio o Libra:

Sagitario. El arco estalla.
Tiembla la aguda saeta.
El bello centauro –atleta
en escorzo de batalla.
Apunta. Salta la flecha.
Parábola. El arco vibra.
Ha herido a Escorpio o a Libra.

También como constelación que hiere a otra, el centauro volverá a aparecer años después en el poema “Del zodiaco” (I, 987) del libro *La rama*:

¿Cuántos siglos hace que está el Sagitario
asestando al Escorpio la flecha?

Cuando el mundo agonice
habrá algo extraordinario:
salto atrás del Escorpio
y la flecha revecha
al pecho irá lozano
del buen Centauro demasiado humano.

En estrecha relación con las constelaciones se encuentra la catasterización o conversión de un humano o semidiós en constelación. Este proceso parece esconderse en el poema “Mito” (I, 126) también de *Imagen*, donde un joven parece ascender al firmamento transformado en astro:

Todos creyeron que era un mancebo

Las doncellas enamoradas
le despidieron en la estación

El profesor de geografía
ha encendido una nueva constelación

Y las constelaciones y planetas con toda su simbología clásica vuelven a estar presentes en “¿Por qué?” (I, 543) de *La sorpresa*, poema donde figuran Venus, el Cisne, Pegaso, Cástor y Pólux, Sirio, las Osas... La cuarta estrofa del poema es la que más elementos clásicos acumula, reapareciendo la palabra “raso” para referirse al plumaje de Cisne:

¿Por qué el Cisne a Pegaso
le envidia el vuelo en resbalado raso?
¿Por qué Cástor y Pólux siempre y siempre
acompanan el paso?

Otro poema en donde las constelaciones tienen un papel determinante pertenece al libro *Soria sucedida*, y se titula “Pedro Chico y la geografía” (II, 1006); el poema testimonia el aprendizaje de la mitología, al menos de “fábulas”, en la escuela; tal vez, incluso, relacionada con las constelaciones:

Geografía de España, de Europa, del Cielo.
Cosmografía en el aula celeste
de Don Antonio Torres Tirado:
constelaciones, fábulas, zodiaco.
Y por las noches, lección de balcón.

Para Diego, y para otros poetas contemporáneos, las constelaciones tienen un inconfundible sabor clásico. El propio Diego busca a la amada entre las constelaciones, depósitos de mitos, en los versos del poema “Rueda” (I, 734) del libro *Amazona*:

Todas las madrugadas
–las estrellas se mueren–
mi cuadrante de cielo consulto,
y ya te encuentro [...]
...si hay estrellas, busco
la tuya revolviendo paralajes,
hojas de firmamento,
mitologías de constelaciones.
Y no te encuentro.

Por otro lado, es bastante habitual en Rafael Alberti la reunión de distintos dioses de la Antigüedad grecolatina en poemas que hacen hablar a los planetas o a las constelaciones. Es el caso de “Día de caza” (I, 271) de *El alba del alhelí* (1925-1926), donde se dan cita Aldebarán y Sirio. Venus, Saturno y Marte, junto a Jehová, están en las “Guajiras burlescas de los banqueros alegres y desesperados de Wall Street” (I, 643), del poemario *De un momento a otro* (1934-1938). A la gran banca –representada por los dioses paganos– se puede contraponer la tradicional “banca judía”, más fiable –representada por el dios de Israel–:

El desarrollo bancario
de Venus, Saturno y Marte
me impone ser arte y parte
del Trust Interplanetario.

Como anuncio extraordinario
e inicial, yo colgaría,
lustrando la astronomía
que va del cielo al infierno,
un Jehová, sempiterno
rey de la banca judía.

En el poema nº 9 (II, 50) de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (1939-1940) que ya hemos visto, se une, al uso de la constelación y del nombre del planeta, la caracterización degradante y desmitificadora de Mercurio como mozo de equipajes (“Mercurio en las cabinas registra las maletas”) y de Venus como prostituta. Los planetas con características de los dioses clásicos reaparecen en “Diario de la luna” (II, 421, 424), de *Signos del día*. El segmento nº 7 del poema recrea una boda de la luna con alguno de sus numerosos amantes terrestres; Sirio y Venus son los padrinos:

Me pintaré los labios, me empolvaré de harina.
Será Sirio el padrino y Venus la madrina.

En el nº 32, Marte es planeta y dios de la guerra:

¿Me seguirán haciendo la corte las estrellas?
¿Me fulminará Marte con rayos y centellas?

En Pedro Salinas, el “Nocturno de los avisos” (pp. 780-783) de *Todo más claro* es el poema donde, de manera más aguda, se retoma todo este tipo de juegos con las constelaciones y los dioses. Los anuncios luminosos de los edificios modernos son la publicidad del presente; pero la publicidad más antigua es la de las constelaciones, en las que se pregonaba la fama de los que antes habían sido héroes en vida y que, gracias al mito –“ascensor antiguo”, dice Salinas en el poema “Atalanta” que comentaremos en otro capítulo–, han alcanzado la gloria mediante la catasterización. Por tanto, los anuncios luminosos del presente son equiparables a la mitología clásica en forma de constelaciones. La mención a Dios en este poema es otro ejemplo de la mezcla de elementos cristianos y paganos que vemos en otros poetas del 27. En este caso, Dios hace publicidad de la gran creación estelar:

Incrédulo de letras y de aceras
me sentaré en el borde de la luna
a esperar que se apaguen estas luces
y me dejen en paz, con las antiguas.
Las que hay detrás, publicidad de Dios
Orión, Cefeo, Arturo, Casiopea,
anunciadoras de supremas tiendas...

En el libro póstumo *Confianza* dos poemas presentan algunas constelaciones hablando entre ellas. En “Ver lo que veo” (p. 912) aparecen el Cisne y Perseo. Pero será en “Confianza” donde comiencen a hablar:

Susurros de estrella a estrella
–mientras haya–
Casiopea que pregunta
y Cisne que la contesta.

Al igual que Pedro Salinas, Jorge Guillén parece tener la misma concepción del mito como forma de ascensión hacia los astros; así sucede en “Aguardando”, del *Cántico* de 1945 (p. 202), donde el joven protagonista

Se alzaría maestro de verdades
A nivel de las fábulas que impulsa
La manifestación de aquel poniente.
Para ascender a la mitología,
Con dioses presidir...

CAPÍTULO 2

Mitos clásicos

En la obra de los poetas españoles de vanguardia la presencia del mito clásico es el campo principal en que se contempla la tradición gracolatina. Aunque los relatos ovidianos encabezan el elenco de manifestaciones míticas de la Antigüedad grecolatina, los poetas de vanguardia españoles acuden en ocasiones a mitos que tienen su base tradicional en otros autores como Hesiodo, Catulo, Virgilio, Apuleyo o Longo. La difusión de las teorías psicoanalíticas de Freud y Jung contribuyó, además, a la popularización a comienzos de siglo de ciertos mitos como el de Edipo o el de Electra. De este último tenemos noticia en 1929 de una curiosa colaboración de cuatro artistas bajo el título *Electra electrocutada*, con música de Óscar Esplá, textos de Rafael Alberti y José Bergamín, y decorados de Benjamín Palencia, obra que finalmente no pasó del mero proyecto⁶⁵⁴.

Con todo, un hecho de primordial importancia es que el poeta contemporáneo no sigue al pie de la letra el texto latino o griego, como pudiera suceder con un poeta renacentista o barroco. La poética vanguardista accede al mito en múltiples ocasiones mediante la transgresión de los elementos tradicionales, sin detrimento de la permanencia de lo esencial del mito clásico o de algunos otros elementos comprendidos en él.

Narciso

Sin duda, el mito de Narciso es el más popular entre los poetas de nuestra vanguardia. La larga tradición de este mito, uno de los más conocidos, y la copiosa nómina de ejemplos en la literatura española⁶⁵⁵ auguraban una brillante acogida por parte de los poetas del 27, y así es. No es extraño, además, que el hecho de tratar el mito de Narciso propicie el entrelazamiento con el mito de Eco, que en la narración ovidiana constituye

⁶⁵⁴ Véase la “Autobiografía” de Alberti en *La Gaceta Literaria*, nº 49, 1 de enero de 1929, recogido también en *Prosas encontradas*, edición de Robert Marrast, Barcelona, Seix-Barral, 2000 (puesta al día de la recopilación publicada en Madrid, Ayuso, 1970).

⁶⁵⁵ Véase la tesis doctoral de Yolanda Ruiz Esteban, *El mito de Narciso en la literatura española*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990.

la primera parte de la totalidad del mito de Narciso, antes del enamoramiento de éste al contemplar su propio reflejo en las aguas. En efecto, el pasaje del libro III, 339-510 de las *Metamorphosis* constituye la fuente antigua principal; pero la importancia de la subjetividad en la poesía moderna, unida al desarrollo de las teorías psicoanalíticas citadas, ponen de moda esta historia donde el sujeto es víctima de sí mismo, de sus ilusiones y de su propia ceguera. Varios poetas, la mayoría de primera fila, recogen el mito tradicional para adaptarlo a un contexto moderno o para realizar una nueva versión con lenguaje contemporáneo de una de las historias mitológicas mejor conocidas.

En los versos del mayor de los poetas del grupo del 27, Pedro Salinas, ya está presente el mito, con la plena introspección de la poesía del XX; en tal coyuntura, el poema “[Paz, sí, de pronto, paz]” (pp. 596-598) de *Largo lamento*, aunque no nombra directamente a Narciso, ofrece el elemento básico del mito –el reflejo en el agua– como experiencia del propio poeta contemporáneo:

Ya me acerco a mí mismo,
en el agua serena.
Una voz ha creado
mi buen reflejo en mí.
Me miro, puedo verme.

Habrá que esperar a la poesía de posguerra para reencontrar el mito en Salinas, que, hasta el primer poema de la serie “El inocente” (pp. 729-730) del tardío poemario *Todo más claro*, no ha vuelto a tratar la figura mítica de Narciso, esta vez explícitamente. El poeta se pregunta el porqué de la existencia de la sombra, de ese “inocente”, asimilándose al joven Narciso que se contempla a sí mismo:

...Tiende
su estancada negrura, charco mudo
a mis pies. Y en su orilla
–Narciso extraño de mi propia sombra–
con la mirada a mi mejor me busco,
al que tanto se niega, a mi inocente.

En cierta medida, el mito de Narciso se vislumbra también en un poema de aliento garcilasista, “Las ninfas” (pp. 876-879), del libro póstumo *Confianza*. Cuando la ninfa se refleja en el agua cristalina parece que asistimos a una *variatio* del mito clásico, sustituyendo a Narciso por una ninfa que, en cierto modo, se casa consigo misma (“nupcias sin pecado”) sin llegar a consumir tal enlace porque, como en el caso de Narciso, no es posible. El hecho de que la ninfa no turbe el agua tranquila es, además, un tópico de larga raigambre⁶⁵⁶, con la resonancia añadida del romance tradicional de Fontefrida⁶⁵⁷:

⁶⁵⁶ Cf. Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 5ª edición, 5ª reimpresión, 1993 (=1950), pp. 63-66.

⁶⁵⁷ Para la ninfa de Salinas, turbar el agua significaría el fin de la pasión amorosa, al borrarse la imagen reflejada; para la tortolita de Fontefrida, el agua turbia significa el rechazo del amor (o, al menos, de marido e hijos). Como muestra de agitación sexual, el batir el agua lo encontramos en la célebre cantiga de cazador de Pero Meogo: “cervos do monte as auguas volvían”.

La carne rosa en su reflejo al agua
toda se entrega.
[...]
¿Por qué dar al arroyo un bulto, un cuerpo,
y, así, romperla?

Ya ha entregado su imagen, lo más puro
de su riqueza.

¡Que no enturbie las nupcias sin pecado,
eso que queda!

Jorge Guillén ya plantea el mito de Narciso en la primera edición de *Cántico* (1928) con el poema “Interior” (pp. 210-211), planteamiento de las dudas del sujeto poético acerca de la propia personalidad, negando la posibilidad del reflejo y con ello la situación del mito clásico:

No me retengas, reflejo tan frío.
No soy Narciso.

Especialmente significativo es el poema “Tiempo libre” (pp. 160-171), añadido en la cuarta edición del poemario (1950). En su parte central introduce en primera persona un largo pasaje que recrea los principales elementos del mito, como son el reflejo en el agua y la inclinación del sujeto (“Sobre el estanque y su candor me inclino”), en quien se produce una lucha interior, producida por la contemplación de sí mismo, que desemboca en el planteamiento de profundas dudas acerca de la existencia de una única conciencia en la persona. En el libro *Homenaje* se vuelve al mito de Narciso, esta vez enlazado con el personaje bíblico de Onán, en el poemilla “Pánico”, desvelando la lujuriosa querencia de ambos jóvenes por el dios Pan, todo ello en el contexto del poema “Al margen de Freud” (p. 92), pasiones propias de adolescentes, como se reitera en “Bajo la lluvia de fuego”, con un “Onán multiplicado por Narciso” (p. 305). Pero el mito de Narciso encuentra su lugar preferente en el ciclo de seis poemas “Yo y yo” (pp. 329-335), también de *Homenaje*. Por cuestiones de espacio no nos detendremos en estos poemas si no es para subrayar la deuda directa con el poema ovidiano, del cual cita el verso 467 del tercer libro en el lema inicial del ciclo, y apuntar que se trata de una de las grandes recreaciones literarias de mitos clásicos de la poesía española del siglo XX, junto a “Tiempo perdido”, precisamente la siguiente sección del poemario, que poetiza la ovidiana historia de Ifis y Anaxárete⁶⁵⁸. Posteriormente, en *Y otros poemas* retoma el mito, ya sin la misma dedicación, para el poema “Valle, río, ciervo” (p. 457), donde un ciervo inclinado sobre la corriente del río recuerda la imagen de Narciso, si bien para negar la existencia del mito en esta ocasión (“Un ciervo. No es Narciso. No, no hay drama”); en *Final*, solamente sendas menciones en “Ese «yo»” (p. 93) y en “La buena

⁶⁵⁸ Vicente Cristóbal ha estudiado la presencia hispánica de este mito en su libro *Mujer y piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*, Huelva, Universidad de Huelva, 2002. Anteriormente, dedicó el citado artículo “Anaxárete: de Ovidio...” a la influencia del mito en este ciclo de poemas de Guillén, artículo que en líneas generales el autor reproduce en las páginas 145-161 del libro del 2002.

doctrina” (p. 329) nos recuerdan el vivo interés de Guillén por este mito a lo largo de toda su obra.

Gerardo Diego se aprovecha en varias ocasiones del mito de Narciso, en algunas de ellas de forma verdaderamente sorprendente. En otros casos, la experiencia narcisista, a la luz del mito clásico, se aplica a situaciones generales, como es el caso de un soneto (I, 219) de *Versos humanos* en que el mito no es el centro del poema, sino que ilustra la situación general del poeta que vive ensimismado en su propia producción poética, “estéril experiencia de narciso”, escrito con minúscula. Sorprendente sí será la mención al mito contenida en el soneto “Giralda” (I, 433) de *Alondra de verdad*, poema publicado también en la revista *Mediodía* (nº 8, agosto-septiembre de 1928) con algunas variantes textuales. La sorpresa consiste en feminizar el mito, curiosa visión de la mitología que Diego repetirá en las figuras de Tántalo, Ícaro o los centauros, por ejemplo. Aplicando un filtro que podríamos considerar humorístico y casi desmitificador, el monumento sevillano es tan bello que, a modo de Narciso femenino, se enamora de sí mismo al verse reflejado en el río:

Giralda en prisma puro de Sevilla,
nivelada del plomo y de la estrella,
molde en engaste azul, torre sin mella,
palma de arquitectura sin semilla.

Si su espejo la brisa enfrente brilla,
no te contemples⁶⁵⁹ –ay Narcisa– en ella,
que no se mude esa tu piel doncella,
toda naranja al sol que se te humilla.

Al contraluz de luna limonera,
tu arista es el bisel, hoja barbera
que su más bella vertical depura.

Resbala el tacto su caricia vana.
Yo mudéjar te quiero y no cristiana.
Volumen nada más: base y altura.

En el poema “Del espejo al retrato” (I, 1276) de la *Glosa a Villamediana* se inserta el mito de nuevo, aplicado a un enamorado que, al besar a la amada frente a un espejo, imagina el beso dado a través del espejo, como “narciso unido a tus labios / sin agua lámina en medio.” Y en el soneto nº 23, “Mar y reflejo” (I, 459) de *Alondra de verdad*, volvemos a toparnos con algunos elementos de la historia de Narciso, como el reflejo, la atracción y la juventud de quien se refleja.

Agua y cristal se amaron tiernamente.
Su niño soy, mi piel el beso siente,
criatura del mar y de la mar.

El propio Diego explicó (I, 500) el origen del poema, gestado a bordo del buque *Tjisadane* en viaje desde Manila hasta Bali durante febrero de 1935, atribuyendo al mito la realización final del poema:

⁶⁵⁹ La versión publicada en 1926 en *Mediodía* refleja la variante “contentes”.

Tendido en mi cabina, veía reflejarse en el cristal rectangular de la ventana que se abría levantándose como un párpado superior hasta quedar horizontal, las espumas que huían, que volaban “al borde de una amura”. La ambigüedad genérica de la palabra “mar” me sugirió el mito final.

Un poema muchos años posterior, “Revelación de Mozart” (II, 761) de *Cementerio civil*, utiliza la figura de Narciso como metáfora de la “conciencia”, de la voz interior que, aunque parezca externa, en realidad no es otra sino la de uno mismo. Esa voz, además, busca a la “ninfa”, tal vez la propia Eco del mito clásico:

Siempre una voz ¿de más?, no, de conciencia
tan injertada al fuste que está obrando
la unidad de Narciso, el morar dentro
y fuera a un tiempo mismo, divisándose,
duplicándose y ya perteneciéndose
o extraperteneciéndose:

las cuatro
angélicas opciones que se esperan,
se entrecruzan, se evaden paralelas,
se arrepienten, preguntan y preguntan
por la ninfa, la siempre retrasada
—como en el juego de las cuatro esquinas—
volando, sucediéndose, arpegiando
el anhelo...

Citaremos brevemente un poema burlesco, la “Jinojopa de los jóvenes poetas” (II, 1242) de la sección *Hojas*, donde Diego retrata a uno de esos poetas, “galán jirafa Narciso”, al que se le advierte contra las funestas consecuencias del narcisismo (“El que se espeja se pierde, / no dirás que no te aviso.”). De nuevo Diego aplica la caracterización narcisista, pero esta vez a la luna, en el poema en prosa de 1918 “Babel” (II, 1178):

Y la Luna al vernos se avergonzará y tratará de ocultar su secreto. Pero será inútil, porque nosotros habremos sorprendido sus venenosos jardines fosfóricos y la habremos cazado in fraganti en su narcisismo especular y especulativo.

Pero es precisamente a través de la ninfa Eco, enamorada del joven Narciso, como Diego despliega su imaginación al servicio del mito recreado, mediante un artificio bien conocido ya en la literatura clásica española desde Juan del Encina: la rima que imita el eco, la voz de la ninfa⁶⁶⁰. Todo ello, además, en el escenario contemporáneo de la ciudad natal del poeta, quien es también personaje del poema y utiliza la lengua latina en un par de ocasiones. “El eco de Ramales” (I, 1209-1211) pertenece al libro *Mi Santander, mi cuna, mi palabra*:

En la peña de Ramales
-vertical corte de tabla-
esconde el Eco su fábula.
-Habla.

⁶⁶⁰ Para el empleo de este recurso en la Antigüedad, cf. Ruiz Esteban, *El mito de Narciso...*, pp. 21-23, donde pueden leerse los versos ecoicos del autor latino tardío Pentadio (ss. II-III d. C.).

Habla preciso y berrueco,
mitológico embeleco,
–el Eco.

Contesta tú, el penitente
en esa peña de enfrente.
–Ente.

¿Quién al ente dilucida?
¿La ninfa Eco ahí metida?
–Ida.

Oh, déjame que me asombre.
¿Ente de hoy tiene nombre?
–Hombre.

Absurdo ¿y quién el bastardo?
Por saberlo, oh mujer, ardo.
–Gerardo.

¿Soy yo ese, el mismo Diego
que en la roca choca ciego?
–Ego.

Ego sum, pues vuelvo y voy.
Me desdablo, luego soy.
–Hoy.

[...]

A mí el Eco. Yo era yo.
Y ahora además yo soy mí.

El mismo juego con la rima lleva a Diego a asimilar el nombre propio de Ida Haendel⁶⁶¹ al de la ninfa Eco en el poema “A Ida Haendel” (I, 672) de *La luna en el desierto y otros poemas*, donde, además, se compara la lira de Orfeo con el instrumento de la violinista y se inserta alguna que otra invención léxica propia de la poética creacionista:

Y los ojos abrimos y a ti te vemos sola.
Ida, Ida –clamamos al regresar al mundo–
Ida –nombre de Eco– Herida, Vida... Ida...
Increada, Increída, Perdida... Ida... Ida...
Y por el aire eléctrico de la sala, del dulce
noviembre de oro, por el cielo sube y sube
tu estradivaria lira, igual que la de Orfeo...

Una conjunción de ninfa y eco la tenemos en “Corazonada” (I, 1337) de los *Sonetos a Violante*, pero sin la seguridad de que se refiera al mito que nos ocupa:

Ay, mi perdida a voces, mi escondida,
mi garza de biombos, transparente,
eco y tú, roca y ninfa, flor y fuente,
renuente, negada, desmentida.

⁶⁶¹ Violinista nacida en Polonia en 1924 y posteriormente nacionalizada británica.

En “A la orilla” (II, 528), del libro *Poesía amorosa*, la ninfa aparece ahora junto al poeta, mientras éste toca el piano, ante lo cual surge “Eco en espejo, arbórea y salpicada”.

En la obra poética de Lorca, el mito de Narciso no ocupa un lugar central, pero sus recreaciones de la historia del joven enamorado de sí mismo son un valioso testimonio del conocimiento y la aplicación de la mitología clásica en uno de los principales autores de vanguardia; de hecho, sus incursiones en este mito arrojan algunos de los más personales ejemplos de visiones modernas de la historia de Narciso. Ya desde su poesía temprana hay una prefiguración del mito, si bien no alcanza la completa realización; en el largo poema “La balada de Caperucita” (PIJ, nº 142, p. 537) tenemos una breve referencia, algo oscura, a la ninfa Eco, desgraciada deuteragonista de la historia de Narciso:

El santo poeta se queda en silencio.
“¿Por qué lloras, dime?” suspira la niña.
“¡Es que ha tropezado en mis ojos un Eco!”

Pero será en el poemario *Canciones* donde el mito de Narciso se emplea con un valor simbólico dentro del poema, tal vez como referencia al amor homosexual, ya que un hombre se enamora de un reflejo en el agua que, además de representarle a él mismo, es una imagen masculina. Así, el poema “Narciso” (CPC, pp. 136-137) –que es la sombra correspondiente al poema “Debussy” de la sección “Tres retratos con sombra”– alterna las palabras de Narciso ante el agua y las palabras del poeta que parece contemplar la escena pero no puede comunicarse con el joven. Un poema sin título de este mismo libro (CPC, p. 204) vuelve a entrelazar la acción canónica del mito con los sufrimientos amorosos del poeta moderno. La identificación de ambos sufrimientos es completa, pues incluso el poeta es consciente de la similitud de ambos sentimientos en los últimos versos:

Las ranas ¡qué listas son!
Pero no dejan tranquilo
el espejo en que se miran
tu delirio y mi delirio.

Narciso.
Mi dolor.
Y mi dolor mismo.

Y en un “Soneto” (CPC, pp. 209-210), significativamente subtulado en la versión manuscrita “Narciso”, hay una referencia implícita al mito:

Me tenderé junto a la flor sencilla
donde flota sin alma tu belleza.

Éste último verso en la versión manuscrita aparece así:

Donde flota y delira tu belleza.

El empleo del verbo “delirar” nos permite precisar la referencia inequívoca al mito, comparando este delirio con el del poema anteriormente citado, en que se reflejaban “tu delirio y mi delirio”.

Otro poema sin título (CPC, pp. 304-305) presenta a la diosa Venus y a uno de sus más emblemáticos amantes: el joven Adonis, que murió entre los dientes de un jabalí:

(Venus ríe la aurora
y Adonis los narcisos.)
[...]
(¡Venus ríe la aurora.
Ceres llora los trigos!)

Adonis, en tanto muchacho bello, admira el narciso, flor que representa la belleza masculina en cuanto resultado de la metamorfosis del bello joven Narciso. Venus es propicia a una nueva etapa en la vida del joven, con la aurora a la que sonríe como representación del futuro amoroso aún no comenzado o no turbado por el desengaño ni la prohibición.

Según Menarini⁶⁶², el poema “Suicidio” (CPC, pp. 189-191) refleja un mito de Narciso al revés, donde un joven mata a su propio reflejo en el espejo, en lugar de ser el angustioso reflejo el causante de la muerte del muchacho. No obstante, en este poema el joven también muere, ya que la “sombra”, metáfora habitual de muerte, llena completamente la habitación. Sin duda, el tema recuerda en gran medida a los sufrimientos del Dorian Gray de Oscar Wilde:

Y el joven rígido, geométrico,
con un hacha rompió el espejo.

Al romperlo, un gran chorro de sombra,
inundó la quimérica alcoba.

Un poema perteneciente a las *Suites*, titulado “Sésamo” (OC, I, p. 205), retoma el mito de Narciso con una mención expresa al joven en sus versos finales, identificado con la naturaleza, “el Narciso eterno”, en tanto que “el reflejo / es lo real”, y la realidad es la naturaleza.

Por otra parte, el mito de Narciso se repite con cierta frecuencia en poemas agrupados en el libro *Suites*. En “«Berceuse» al espejo dormido” (OC, I, p. 635), especialmente en las estrofas tercera y cuarta, es posible vislumbrar la idea del joven Narciso reflejándose en las aguas. El poeta se dirige a su espejo pidiéndole que duerma:

...pero despierta,
cuando se muera el último
beso de mis labios.

Además, ese espejo encierra en su reflejo el placer narcisista:

Jardín donde el amor
me espera.

De la misma manera que en el relato ovidiano, el elemento clave del mito clásico –el reflejo– desencadena un final fatídico, simbolizado en Lorca frecuentemente por el color verde. En el caso del poema “Interior”

⁶⁶² En la nota final a este poema en la edición citada.

(CPC, p. 309), el reflejo no se produce en el agua –a pesar de todo, presente en el poema–, sino en el cristal de la ventana. Nótese la hipálage, de gran riqueza expresiva, mediante el cual el adjetivo “verde” califica al cristal y no al rostro, como sería lo esperable⁶⁶³:

Quisiera beber agua.
(Vi mi rostro en el verde
cristal de la ventana.)

En otro poema suelto reaparece el mito de Narciso, esta vez con la mención explícita al nombre del muchacho. El poema, que significativamente se titula “Galán” (OC, I, p. 208, segunda de las “Tres estampas del cielo” de *Suites*), habla de una estrella masculina (“un estrellito”) que se refleja en el agua, dando lugar a la apelación como “Narciso de plata / en lo alto del agua”:

En todo el cielo
hay un estrellito.
[...]
¡Pero busca un espejo
para mirar su cuerpo!

¡Oh Narciso de plata
en lo alto del agua!

Sin duda, es el mito de Narciso el elemento clásico al que con mayor frecuencia recurre el malagueño Emilio Prados. Su presencia es constante a lo largo de su producción poética, desde sus primeros libros de los años 20 hasta *Signos del ser* (1962), su último poemario publicado en vida. En efecto, el libro escrito entre 1924 y 1925 *Vuelta (Seguimientos-Ausencias)*, incluye el poema “Crepúsculo” (I, 195), publicado también en el número 3 (marzo de 1927) de la revista *Litoral*; el mito del joven que se enamora de su propio reflejo en el agua cristalina de un río es aplicado aquí a un barco (“barco en Narciso”) que navega sobre una superficie igualmente cristalina y tranquila (“agua tirante / y bien pulida”), sobre la cual crecerá la propia flor presente en la mítica metamorfosis ovidiana (“Nace la flor despacio / sobre el agua. El espacio / en beso se perfila”). Pero este mismo libro presenta la singularidad de contener un poema centrado básicamente en la recreación del mito clásico, hecho no demasiado frecuente en los poetas del 27. Así, el poema “Reflejo” (I, 219), explora la figura de Eco, la ninfa enamorada de Narciso, reinterpretando la figura de la amada a la cual se dirige el poema de Prados. El poemario *Cuerpo perseguido* es también receptor de un poema, “(Forma de la huida)” (I, 323-324), en el que el mito de Narciso está presente, de nuevo con mención expresa a la flor en la exclamación “¡Qué alto / narciso!”, en referencia al cuerpo que el sujeto poético deja encerrado en un espejo, “en su luz tapiado / vivo; emplazado en sus aguas”, cuerpo que se identifica plenamente con la condición vegetal (“blanco lirio”, “fino árbol”, “la flor de mi entraña”...). En el poema “La rosa narciso” (I, pp. 743-744) del libro *Mínima muerte*, la rosa recibe ese

⁶⁶³ Cf. “Romance sonámbulo”, nº 4 del *Romancero gitano*, cuya muchacha muerta tiene “verde carne, pelo verde”. No obstante, en este mismo poema, la “verde baranda” en que se apoya la gitana demuestra lo habitual de estas hipálages en la poesía de Lorca.

apelativo ya que está cercana a la muerte, representada ésta por el agua en la que se reflejó Narciso y que, en última instancia, fue la causa de su desaparición. Esta rosa es la representación de la belleza y de la vida (“Que tú eres rosa de vida...”), y concretamente de la vida eterna: “rosa de tiempo presente”, “rosa de cuerpo presente”, “rosa perenne”, “rosa de eterno presente”. Por ello, debe evitar la muerte que se encuentra en el reflejo del agua (“En el agua hay un demonio”), tal vez como idea de la propia conciencia de la belleza. Así, la muerte de la rosa y de su frescura se asimila al mito de Narciso, que en el agua encontró su propia belleza, pero también fue el desencadenante de su fin. Por ello la rosa debe precaverse del reflejo en el agua (“No lo mires ¡que te pierdes!”). Pero el mito también responde a las ansias humanas cuando el sujeto del poema *Río natural* (II, pp. 191-192), angustiado buscador de sí mismo, es interpelado por la flor del narciso, la cual se refiere a su pasado mitológico (“aroma / sin tiempo de mi fábula.”), compartido con el hombre que se ve como un sueño “reflejado en la piel de su memoria”.

En tres poemas de un libro posterior de Prados como *La piedra escrita*, la clave mitológica aclara significativamente la interpretación de tales composiciones. El primer poema es el que abre el libro (II, p. 415). Ciertos elementos son comunes con el mito clásico: el reflejo, la mención a una fábula y a la ausencia de eco en esta situación, que se refiere directamente a la amante del joven Narciso, la ninfa Eco. El “mito”, además, “se inclina”, tal como en la historia ovidiana lo hacía el joven. De esta manera, en el poema contemporáneo la mitología constituye un valioso instrumento de apoyo para su comprensión. Otro poema, el número VIII (II, pp. 423-424), es una prolongación del anterior, repitiendo incluso algunos versos literalmente. Ahonda en la visión mítica, aunque en este caso niega la posibilidad de “fábula”, no la de “mito”, que incluso “se multiplica universal”. El fuego amoroso incita al sujeto poético a la unión consigo mismo (“¡Vamos!” “¡Tómate tú!”). En el tercer poema de este libro que comentamos, “Encarnación del mito” (II, 436-437), no hay tampoco mención directa a Narciso, pero sí a elementos del mito, como la propia imagen reflejada en el líquido (“el estanque, el espejo”), el amor y el deseo de unión con el agua (“asiste en ti / –llenándote–, llenándole su encuentro”, “dale al río en que vas remanso de hoy”), lo inútil de tal anhelo (“tu imposible empeño”), etc.

El poemario *Signos del ser* presenta varios poemas en los que es posible que, de nuevo, el mito esclarezca hasta cierto punto la significación de las composiciones. El poema nº V (II, p. 472) introduce el reflejo que no responde (“Nadie respondió”), el intento de llegar hasta el otro ser del reflejo (“Cogió el agua. La deshizo. / Se oyó llamar.”), su unión con él (“Entró en él. No hubo silencio. / Se oyó luchar”), la huida (“Luego huyó / alguien vencido en su cuerpo”, “comenzó a andar”). El poema nº XLII (II, p. 552) es otro claro ejemplo de poema en el que los elementos mitológicos que subyacen en él son la clave para la interpretación, como el reflejo (“Tu natural espejo / te arrodilla”), el fondo (“tu energía / te separó, conciente, desde el fondo”) o el agua como espejo y la unión con la imagen reflejada (“Híncate bien. Desnuda con tus ojos / al cuerpo que, postrado ante ti mismo, / das al agua un espejo natural”, “Atraviesa el umbral del que has brotado/ Adicionado a ti verás que asciendes”).

Dentro de un poema en que se interroga a la naturaleza sobre la desnudez del cielo, del agua, del viento y del espacio, el poeta inserta una pequeña descripción del yo poético que simpatiza con la imagen de Narciso ante su propio reflejo en el agua. El poema es el numerado como XXI en la sección *Penumbras, I* (II, p. 871):

¿Quién ha desnudado al agua?...

(Mi cuerpo es un reflejo:
ángulo en doble imagen
de un silencio...)

Más claro todavía es el siguiente, nº XXII (II, p. 871), donde se cita expresamente a la flor del narciso en una unión de la noche reflejada en el agua consigo misma (“¡Llega la noche! Su espejo / busca un narciso de sombra...”).

Sin embargo, la plasmación más auténtica y patente del mito de Narciso en la poesía de Emilio Prados la tenemos en el poema “Alba de bautismo” (II, 955). El bautismo le proporciona al hombre la posibilidad de reflejarse en el agua, que representa al propio Dios, y de quien, desde ese preciso momento, formará parte; con este poema reaparece, ahora en el poeta malagueño, la unión del tema cristiano y pagano. En este caso es Narciso el hombre que asciende desde su mito a la comunión con el cristianismo:

¿Sale el sol?...

Sube Narciso
—hombre en flor— hasta su cumbre
y se desnuda y aclama
—¡tan bello el cuerpo de Dios!—
que nace y vive y no muere
—instante joven—, que admira
en él su fuente que mana.

¡No hay tiempo!

El hombre que fue
sentido en flor de su fábula,
hoy, más hermoso, la adora
sin conocerse, al gozarla.

Y viene la luna y muere...
Y viene el agua y se acaba...
Y sigue el hombre de pie
frente al sol...

¿Y admira el hombre
—Narciso que se devora—
su cuerpo que fue y aún vive
y sin espejo lo canta?...

¡Sale el sol!...

(Abierto el cielo:
hombre y Dios del hombre hablan.)

¡Huye el misterio!

¿Y el hombre?...
Dentro de Dios Dios lo llama.

También el mito de Narciso es, con mucho, el más reiterado en la poesía de Manuel Altolaguirre⁶⁶⁴. No obstante, hay que matizar que la posible presencia de este mito, en muchos casos, no se basa en referencias claras y directas, sino en determinados elementos clave del mito, o en virtud de la libertad poética que actúa sobre nuestro autor, el tema de Narciso será principalmente una constante subyacente en multitud de poemas. Por otro lado, también sucede que el mito se trae a colación a través de la flor del narciso, no necesariamente mediante el nombre del personaje mítico; pero la obsesión por la definición de la identidad propia lleva en ocasiones a la aparición de un reflejo, de un espejo, de una fijación en el propio yo separado de sí mismo, hechos todos estos que remiten a la profunda significación del mito clásico. El mito nace en Altolaguirre en circunstancias bien favorables, como expone Minerva Alganza⁶⁶⁵:

...en fechas cercanas y en la imprenta “Sur” de Málaga, editora de la revista *Litoral* y dirigida por Altolaguirre y Emilio Prados, dos poetas estrechamente vinculados poética y vitalmente al malagueño, Lorca y Alberti, publicaron sendas composiciones sobre Narciso; Valéry, poeta cercano en muchos aspectos a uno de los maestros declarados de Altolaguirre, Juan Ramón Jiménez y que, en 1922, publicó *Fragmentos de Narciso*, mantenía un cierto contacto con *Litoral*. Y poco antes, en 1914, aparece *Introducción al narcisismo* de Freud, cuya teoría del inconsciente va a repercutir significativamente en los movimientos poéticos de vanguardia.

En una palabra, el viejo mito gozaba de una vigencia inusitada tanto en los círculos culturales próximos a nuestro poeta, como en ámbitos más generales de la vida intelectual de la Europa entre guerras.

Los dos poemas con mención expresa al personaje de Narciso son “Agua final” (PC, 53) y “Narciso” (OP, 96). El primero de ellos, dedicado al torrente de agua en el tramo final de un río, introduce a Narciso como personaje a quien esas aguas ya no servirán de espejo, porque la velocidad no lo permite:

¡Qué vejez la del torrente!
¡Qué angustioso torbellino!
Sin calmar la sed de nadie,
y sin ser para Narciso
espejos, vais a la muerte,
aguas finales del río.

El poema “Narciso” (OP, 96) no es ya una mención circunstancial, sino que recrea el mito clásico con la subjetividad propia de la poética moderna. El yo del poema es Narciso mismo, representante de todos los hombres:

Traigo mi soledad acompañada
de cuantos seres son mis semejantes,

vengo solo, tan solo que conmigo
toda la humanidad sólo es un hombre.

⁶⁶⁴ Minerva Alganza Roldán ha estudiado un par de poemas en los que el mito de Narciso es evidente: “Dos poemas sobre Narciso de Manuel Altolaguirre”, en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1989, tomo III, pp. 353-358.

⁶⁶⁵ “Dos poemas sobre Narciso...”, pp. 353-354.

Y este Narciso se refleja en las aguas, que en este caso serán la vida misma, de acuerdo con una tradición larga y amplia⁶⁶⁶:

Vengo a verme en las aguas de la vida,
en el lago remoto que revela
la verdad de las cosas, lago o río,
espejo de la muerte del que vive...

Como en la versión canónica del mito, Narciso se transforma en la flor homónima. Las plantas ejercen sobre el personaje un efecto dramático que le llevará a querer ser una de ellas. Este comportamiento lo veremos repetido más adelante en un buen número de poemas. En este que nos ocupa, Narciso quiere conseguir la tranquilidad del vegetal:

...quiero vivir mi muerte, vuestras vidas,
vuestra quietud o libertad imito.
No más esclavo ser, Narciso siempre.

Minerva Alganza considera...

...todo el poema como un símbolo del ideal de Altolaguirre, la poesía como la forma más verdadera de conocimiento de sí mismo, y de su conciencia de la radical separación entre el poeta y las cosas. La solución al conflicto, al menos la propuesta en este poema, será en Altolaguirre, como en Valéry o Cernuda, la mitificación de su propio yo a través de la poesía.⁶⁶⁷

Tal vez más importante que estos dos poemas con referencia expresa al joven sea el titulado “Fábula” (PC, 73), publicado en la revista *Poesía* (nº 1, 1930) y centrado básicamente en la ninfa Eco, “perseguidora de Narciso”, la cual “se opone / a la dilatación de los sonidos”. El torrente es metonimia de Narciso, “quien al contemplarse en tal murmullo / inmóvil desnudó su pensamiento”, constituye el motivo de tristeza de la ninfa (“Su pena tiene por lenguaje un río”). El poema refiere, además, el resultado de la metamorfosis del joven, la flor del narciso (“¡Oh blanca flor sin carne en la ribera!”). Es, sin duda, una de las recreaciones del mito más personales de toda la literatura de vanguardia española. Reproducimos parte del comentario de Minerva Alganza a este poema, comentario que aceptamos plenamente⁶⁶⁸:

...la piel pétrea de Eco es un espejo, un espejo capaz de reflejar luces y también sonidos. En apariencia, pues, Eco ha usurpado el objeto simbólico más característico del mito de Narciso, es decir, el espejo. [...] Narciso es una flor, pero “sin carne”, un perfume, es decir, la esencia de una flor, y por otra parte, su situación final es descrita en términos rigurosamente antitéticos a los utilizados por el malagueño para dibujar a la ninfa. Frente a la corporeidad mineral de ésta y a su estado emocional de incomunicación, soledad y angustia, Narciso es incorpóreo, volátil y libre. [...] ...nos

⁶⁶⁶ Véase, por ejemplo, Ángel Gómez Moreno, “Lírica española medieval y lírica sefardí: entre tradición y poligénesis”, en Carlos Carrete Parrondo *et al.*, editores, *The Howard Gilman International Simposia. Harvard Salamanca Tel-Aviv. “Encuentros” & “Desencuentros”. Spanish-Jewish Cultural Interaction Throughout History*, Tel Aviv, Tel Aviv University, 2000, pp. 241-261.

⁶⁶⁷ “Dos poemas sobre Narciso...”, p. 358.

⁶⁶⁸ “Dos poemas sobre Narciso...”, pp. 355-357.

inclinamos a pensar que tanto Eco como Narciso se refieren al propio poeta. La ninfa representa la etapa del proceso creativo marcada por depuración de lo sensible y efímero de la experiencia vital del poeta que constituye la materia de su poesía. Narciso, por su parte, encarna el estado ideal que intenta conseguir.

La consideración del alma rodeada de un muro infranqueable, en las estrofas segunda y quinta (“negras paredes niegan a su alma”, referido a Eco; “¿Cómo pudiste derribar los muros / que guardaban tu alma inaccesible?”, referido a Narciso), es una idea repetida de forma similar en el poema “Blancura” (PC, 137), donde el ser amado elimina los espejos que son muros para el alma. Esos espejos pueden remitir directamente al mito de Narciso:

Ser tuyo es renacerme, porque logras
borrar, hundir, que se retiren todos
los espejos, los muros de mi alma.

Y el propio sujeto poético ante el espejo es la circunstancia del poema “[Durante toda la mañana estuve]” (OP, 15). La amada no está en su espejo, pero el amante sí se ve reflejado en un espejo acuático (“dentro del agua clara del espejo”), en el cual intentará alcanzarse a sí mismo, clara referencia al mito clásico:

Ese yo ahogado,
cuando yo al irme lo dejé en libertad,
buscará loco
en el mundo sin tacto del espejo,
la imagen deseada,
alborotando todo lo reflejado.

Por otro lado, la idea de los dos amantes en un espejo es cara a Altolaguirre, como se puede ver en el poema “[Tú y yo. El aire en medio]” (OP, 44), con referencias al espejo y al reflejo (“¿Eras tú o era yo el que vivía / guardado en un espejo?”, “¿Era mi alma o un ángel / lo que guardaba el espejo?”, “Un alto cristal en medio”). El río como espejo en el que el yo ve reflejada su vida, como en “Narciso” (OP, 96), también aparece en “Profecía” (PC, 90), donde el yo poético se ambienta en un escenario renacentista en el que la naturaleza refleja los sentimientos del poeta, en este caso la tristeza. Un río se dirige al sujeto del poema (“un río / que levantó su pecho para hablarme”) mediante el reflejo que provoca (“su espejo / copió del porvenir ecos e imágenes”). La misma imagen del río que refleja al poeta la encontramos en el soneto “[Vuelvo la vista, bajo la mirada]” (OP, 133), río “cuyo cauce refleja cristalino, / gota a gota, mi sed, y en remolino, / la vida que por ti llevo arrastrada), siendo el río, además, la representación del amor del sujeto poético (“un río de amor”). Básicamente la misma temática nos la ofrece “Reflejo inmóvil” (PC, 145), aunque ahora el ser amado es el río que reproduce el amor del poeta:

Cuando me miro en ti
como en un río,
veo mi amor permanente
cual un fijo reflejo

surcado por las aguas,
resistiendo el impulso
del caudal de tus días.
[...]
¡Cómo copia mis ansias
tu corriente tranquila!

Como un reflejo inmóvil
de nubes y de ensueños,
veo mi amor traspasado
por tu admirable vida.

En lejana relación con el mito de Narciso se sitúa la pastora que se refleja en el río del gongorino “Poema del agua” (OP, 27). Solamente aparecen en un pasaje del poema algunos elementos del mito, como el reflejo en el río y la soledad:

Arrodillada, mírase en el río
obteniendo por toda compañía:
ecos de su figura en los cristales
cuantos reflejos de su voz en rocas,
alegre más que el canto, confundido,
de las aves del alba, con sonoras
ondas de vidrio que se alejan suaves.

Finalmente señalaremos una mención al mito de Narciso en el poema “Polen” (PC, 48), donde los humanos son asimilados al polen de las flores. Una de ellas es el narciso, que busca un espejo para reflejarse (“la clara prisa de un espejo”).

Es absolutamente obligado, a la hora de hablar de la influencia de la mitología clásica en la obra de Luis Cernuda, citar un texto en prosa del libro *Ocnos*⁶⁶⁹ (presente desde la edición madrileña de 1949) titulado “El poeta y los mitos” (pp. 560-561)⁶⁷⁰, donde se da noticia de la lectura de un libro de mitología clásica cuando es Cernuda un niño aún:

Bien temprano en la vida, antes que leyese versos algunos, cayó en tus manos un libro de mitología. Aquellas páginas te revelaron un mundo donde la poesía, vivificándolo como la llama al leño, transmutaba lo real. Qué triste te apareció entonces tu propia religión. Tú no discutías ésta, ni la ponías en duda, cosa difícil para un niño; mas en tus creencias hondas y arraigadas se insinuó, si no una objeción racional, el presentimiento de una alegría ausente. ¿Por qué se te enseñaba a doblegar la cabeza ante el sufrimiento divinizado, cuando en otro tiempo los hombres fueron tan felices como para adorar, en su plenitud trágica, la hermosura?

Que tú no comprendieras entonces la casualidad profunda que une ciertos mitos con ciertas formas intemporales de la vida, poco importa: cualquier aspiración que haya en ti hacia la poesía, aquellos mitos helénicos fueron quienes la provocaron y la orientaron. Aunque al lado no tuviese alguien para advertirte el riesgo que así corrías, guiando la vida, instintivamente, conforme a una realidad invisible para la mayoría, y a la nostalgia de una

⁶⁶⁹ El propio título de este libro hace referencia al mito clásico de Ocnos, personaje que anuda una cuerda cuyo extremo opuesto se va comiendo un asno. Cf. Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 2000 (=1975), 2ª edición corregida, 4ª reimpresión, pp. 497-498.

⁶⁷⁰ También citado y someramente comentado por Concepción López Rodríguez en “*Historial de un libro: presencia de los mitos y los dioses griegos en las obras de Luis Cernuda*”, en *Florentia Iliberritana*, 2, 1991, pp. 301-302.

armonía espiritual y corpórea rota y desterrada siglos atrás de entre las gentes.

Vemos aquí como difiere la opinión de Cernuda de aquella de Moreno Villa, para quien en España se sentía la religión católica y sus personajes con mayor fuerza que la mitología clásica grecolatina. Dice Martínez Nadal⁶⁷¹ que “Cernuda recurre a mitos y fábulas cuando éstos le permiten respirar mejor por su herida de hombre”, y entre los mitos clásicos, el de Narciso es el más querido por el poeta, así como el narcisismo es uno de los temas más arraigados en su poética. Poemas de sus inicios ya introducen este tema, como señala Martínez Nadal⁶⁷²:

Amor casi casto nos parece en sus primeros libros, amor de solitario que a sí mismo se dirige; amor que sólo pueden satisfacer, en soledad, el sueño y la fantasía. Narciso enamorado.

Para otros críticos, como Concepción López Rodríguez, la presencia de este mito no es ajena al decisivo contacto con los poetas franceses de finales del XIX:

De Reverdy y Mallarmé toma un tema que entronca con el mundo griego: el mito de Narciso. Para nosotros está claro que el origen de la problemática narcisista en Cernuda se encuentra en la lectura de los poetas franceses, al menos tal como aparece en *Perfil del aire*. [...] Ahora bien, el tema de Narciso rebasa en Cernuda los planteamientos del simbolismo (que se vale de Narciso para dar expresión a una “segunda conciencia” que el poeta tiene de sí) y va más allá de un simple pretexto estético o motivo ornamental más o menos refinado. Tema capital en su obra, toma en ella una extraordinaria importancia... [...] Se da en Cernuda una afinidad espiritual con el mito como tal mito, en sí mismo (y en tanto que el mito hace una doble referencia al paraíso perdido, la infancia, tiempo mítico por excelencia, tiempo del niño y del adolescente, pero también a Grecia). Afinidad que nos parece no debería pensarse originada a causa del influjo directo de la lectura infantil (influjo directo, de haberlo, proviene de Mallarmé) sino de un progresivo descubrimiento de la eficacia poética del tema y ante el cual el hecho de que tal lectura se hubiera producido cobra probablemente a los ojos del mismo Cernuda particular relieve.⁶⁷³

El reconocido estudioso de la obra del sevillano, Derek Harris, se expresa así en el estudio introductorio de las *Poesías completas*:

El retiro a la autocontemplación implícito en la actividad poética incluso llega al narcisismo, otra ocupación igualmente estéril. La índole profundamente insatisfactoria del sueño narcisista se expone brevemente en los poemas XII[I] y XIX de *Primeras poesías*, y se trata con más extensión en la “Elegía”, donde, en el ambiente de sensualidad indolente en una habitación semioscura al atardecer, se revela entre las sombras el bulto indefinido de un durmiente, que, después de ser evocado con la imagen erótica de la rosa, emerge de las sombras como un ideal de la belleza humana, y luego desaparece, dejando a solas al adolescente de quien aquella figura era la proyección narcisista. El despertar de este sueño egocéntrico

⁶⁷¹ Rafael Martínez Nadal, “Ecos clásicos en las obras de Federico García Lorca y Luis Cernuda”, en *Tradición clásica y siglo XX*, p. 49.

⁶⁷² “Ecos clásicos...”, p. 50.

⁶⁷³ “*Historial de un libro*: presencia de los mitos...”, pp. 302-303.

provoca unos de los comentarios más desengañados y amargos de estos primeros poemas.⁶⁷⁴

Aquí se alude al poema nº XII de las *Primeras poesías* (1924-1927), pero debe de tratarse de una errata, ya que es el nº XIII (pp. 115-116) el que habla claramente de Narciso, del reflejo en el agua y de la insatisfacción⁶⁷⁵:

Se goza en sueño encantado,
Tras espacio infranqueable,
Su belleza irreparable
El Narciso enamorado.
Ya diamante azogado
O agua helada, allá desata
Humanas rosas, dilata
Tanto inmóvil paroxismo.
Mas queda sólo en su abismo
Fugaz memoria de plata.

Pero otros dos poemas anteriores de este libro también incorporan tal ingrediente, si bien desde una perspectiva simbolista; nos referimos al nº VIII (p. 112) y al nº IX (p. 113). Asimismo, el poema “[La fuente que se ha roto]” (p. 665), descartado de las *Primeras poesías* pero presente en el libro que fue el antecedente de este poemario, *Perfil del aire*, recurre a la temática narcisista para resaltar la insatisfacción sexual mediante la idea del reflejo roto del adolescente estéril. El poema nº XIX (p. 120) del mismo poemario es un soneto en el que se adivina el mito de Narciso en el segundo terceto, con la mención al reflejo en el cristal, presumiblemente la superficie del agua (“el tiempo mira un cuerpo que se sueña / En el cristal, fingido irreparable”), y la misma sensación de insatisfacción por no alcanzar la belleza que vislumbrábamos en el poema XIII. En esta primera etapa de la poesía de Cernuda, no asistimos nunca a la unión de Narciso y su reflejo: la realidad y el deseo son irreconciliables⁶⁷⁶.

Tras estos poemas iniciales, la “Elegía” (pp.133-135) de *Égloga, Elegía, Oda* (1927-1928), aunque no podemos hablar de presencia del mito clásico, representa otro ejemplo de esta idea narcisista –el joven se encuentra con la presencia de sí mismo–, aparte de constituir un ejemplo de pervivencia de un género clásico, al menos en cuanto al título se refiere, en plena efervescencia vanguardista. La “Oda” (pp. 135-140) de este poemario es otro ejemplo de género clásico presente en época de vanguardias. Derek Harris opina que el “paraíso solitario” de la “Égloga”, poema sobre el que volveremos más adelante,

...se puebla en la “Oda” con un joven dios, ideal de la belleza humana y símbolo de la sensualidad sin trabas. La fantasía se completa cuando el joven dios queda absorto en el mundo natural al lanzarse, como Narciso, a

⁶⁷⁴ PC., pp. 59-60.

⁶⁷⁵ Un valioso comentario a este poema lo tenemos en el artículo citado de Concepción López Rodríguez, “*Historial de un libro*: presencia de los mitos...”, p. 306.

⁶⁷⁶ Cf. Concepción López Martínez, “*Historial de un libro*: presencia de los mitos...”, p. 306. Esta investigadora reproduce en este momento dos fragmentos de textos prosísticos en los que figura la misma idea narcisista, publicados por Cernuda en la época de *Perfil del aire* (1927): *El indolente* (en *La Verdad*, Murcia, nº 56, 18 de julio de 1926) y *Memoria del cielo* (en *Verso y prosa*, nº 3, marzo de 1927).

un río, en pos de su reflejo, consiguiendo así, muy significativamente, sumarse al *acorde total* en un simulacro de la unión sexual, aunque sea por vía del autoerotismo.⁶⁷⁷

Efectivamente, en la “Égloga” (p. 129), no hay presencia de Narciso:

Entre las rosas yace
El agua tan serena,
Gozando de sí misma en su hermosura;
Ningún reflejo nace
Tras de la onda plena,
Fría, cruel, inmóvil de tersura.

Pero en la “Oda”, el dios antiguo del que habla Cernuda abandona su naturaleza de escultura para cobrar vida (“De mármol animado, quiere y siente”), con el trasfondo del mito de Pigmalión, aunque sin necesaria relación con él. Este dios, que ahora se vislumbra como hombre (“renace / El hombre que ninguna nube cela”), efectivamente, se une con la naturaleza en un acto que recuerda a Narciso deseoso de unirse con su propio reflejo (“Y a la orilla cercana, al agua leve, / La forma tras su extraña imagen salta”)⁶⁷⁸.

El panteísmo de la poesía de Cernuda⁶⁷⁹ encuentra en el poema “El mirlo, la gaviota” (p. 190), de *Los placeres prohibidos* (1931), un curioso tratamiento, ya que se une con el sentimiento narcisista en los versos finales:

Creo en la vida,
Creo en ti que no conozco aún,
Creo en mí mismo;
Porque algún día yo seré todas las cosas que amo:
El aire, el agua, las plantas, el adolescente.

En este mismo poemario, el magistral “Te quiero” (p. 191-192) incluye una leve mención al mito, al hablar del agua y su “fondo de sombra”. El poeta rememora las formas en que ha dicho “te quiero”, una de ellas “con el agua, / Vida luminosa que vela un fondo de sombra”. Otro recuerdo del mito se encuentra en “Veía sentado” (pp. 193-194), de este mismo libro. Afirma Derek Harris en su estudio lo siguiente:

⁶⁷⁷ PC., p. 60.

⁶⁷⁸ Sobre este poema es interesante también el comentario de Concepción López Rodríguez, “*Historial de un libro*: presencia de los mitos...”, pp. 309-311: “...este joven dios, rota la inmovilidad del mármol, se traduce en hombre, eco de los dioses y revelación de un mundo «eternamente presentado». Es reflejo de los dioses porque en él está personificada la belleza pero, al participar también de la naturaleza humana, aun siendo casi divino, siente la fuerza del deseo, deseo que por otra parte implica la pérdida de la libertad. Así el hombre, reflejo de los dioses, se inclina sobre su imagen (reflejo) ya que la plenitud humana exige el movimiento, frente al estatismo propio de la divinidad. Y salta en pos de su imagen logrando la plenitud perdida: se hace un dios de nuevo. [...] El carácter erótico que tiene aquí la figura del dios proviene, según Gustavo Correa [“Mallarmé y Garcilaso en Cernuda”, en el citado *Luis Cernuda*, edición de Derek Harris, p. 242], de Mallarmé, en concreto de *L’après-midi d’un faune*. En realidad, el mencionado carácter erótico puede también habérselo prestado el propio mito de Narciso que, como antes hemos visto, está también presente en los simbolistas franceses y especialmente en Mallarmé. Porque el mito de Narciso, según Antonio Ruiz de Elvira [*Mitología clásica*, p. 449], contiene un rasgo homosexual.”

⁶⁷⁹ De este asunto se ocupan las páginas 65 y 66 de la introducción de PC.

El temperamento más analítico se revela en “Veía sentado” cuando la contemplación vuelve, desencantada, al jardín escondido de la adolescencia, donde lo único que ha sobrevivido es la imagen vista en el estanque, que no es sólo un reflejo narcisista sino también una imagen del deseo que nació en el jardín edénico.⁶⁸⁰

Cernuda, en este poema, expresa una preocupación personal mediante un mito clásico, el de Narciso, del cual nos quedan algunos elementos definitorios, como el personaje inclinado sobre el agua (“Veía sentado junto al agua / Con vago ademán de olvido”) y el reflejo (“Veía mi cuerpo distante”, “Veía al inclinarme sobre la verdad / Un cuerpo que no era un cuerpo mío”). Un pálido recuerdo del mito, del cual solamente la referencia al reflejo es indicio para incluirlo en nuestro estudio⁶⁸¹, lo tenemos al comienzo del poema nº VII (p. 205) de *Donde habite el olvido* (1932-1933); es la idea de narcisismo, en todo caso, lo que podemos destacar en este poema. Años más tarde, el poeta recrea la idea y el planteamiento del mito de Narciso en el poema “Vereda del cuco” (pp. 375-379) del libro *Como quien espera el alba* (1941-1944), con los elementos clave del agua y el personaje que la contempla desde la orilla. Finalmente, ese personaje entra en comunión con el líquido bebiéndolo, hecho ajeno al mito clásico, mas no la presentación del personaje:

Cuántas veces has ido en otro tiempo
Camino de esta fuente,
Buscando por la senda oscura
Adonde mana el agua,
Para quedar inmóvil en su orilla,
Mirando con asombro mudo
Cómo allá, entre la hondura,
Con gesto semejante aunque remoto,
Surgía otra apariencia
De encanto ineludible,
Propicia y enemiga,
Y tú la contemplabas,
Como aquel que contempla
Revelarse el destino
Sobre la arena en signos inconstantes.

Al final del poema tenemos, además, una cita de un ser fabuloso como es el ave Fénix; “los idos [...] Huyen hacia el oriente”, “conocedores del fuego originario, / La pira donde el fénix muere y nace”.

El poemario siguiente de Cernuda, *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), elabora la idea de la amistad más fuerte, capaz de transformar a la pareja de amigos en seres inseparables y semejantes, hasta tal punto que parecen la misma persona. Tal concepción se muestra en el segundo de los “Cuatro poemas a una sombra”, titulado “El amigo” (pp. 386-387). En este poema, encontramos, de nuevo, elementos del mito de Narciso, ya que el sujeto encuentra a un amigo que es, precisamente, su propio reflejo, bien porque ese amigo es semejante a él o porque no existe tal amigo, sino que el propio yo se acompaña de sí mismo en su soledad. El poema “El intruso” (pp. 391-

⁶⁸⁰ PC., p. 64.

⁶⁸¹ Sí lo considera heredero del mito clásico Martínez Nadal en el artículo citado “Ecos clásicos...”, p. 51.

392), de este mismo libro, supone un ejemplo de amor narcisista, aunque la relación con el mito es bastante lejana, si no nula. A propósito de esta composición escribe Derek Harris:

En “El intruso” la presencia que se entromete es la cara del poeta, que ve con sorpresa reflejada en el espejo donde antes había aparecido la imagen narcisista del deseo creada en la juventud. El poeta mismo se vuelve un obstáculo a la realización del sueño de amor, y sufre así una alienación interior. Asimismo, corre el riesgo de sentirse ridículo en la figura del viejo que persigue la belleza juvenil.⁶⁸²

El amor narcisista es el amor homosexual⁶⁸³, el amor de quien solamente encuentra el placer en el reflejo de sí mismo, en su mismo sexo. Tal concepto lo plasma Cernuda en “Viendo volver” (pp. 430-431), poema también perteneciente a *Vivir sin estar viviendo*, y, en palabras de Harris,

...llega a ser una preocupación casi obsesiva en *Con las horas contadas*, tanto que, en algunos poemas, la imagen del poeta mismo en su juventud es el objeto del ansia erótica, elaborando así amargamente el narcisismo de los sueños adolescentes. El problema se resuelve con el amor de “Poemas para un cuerpo”, pero la existencia del problema indica que la preocupación contemplativa por el amor y el deseo es una de las maneras en las que el poeta busca la verdad de sí mismo, dando un significado especial al narcisismo inherente a su ideal del deseo, y abriendo camino a la dimensión ética de *La Realidad y el Deseo*.⁶⁸⁴

Pero será en el último poemario de Cernuda, *Desolación de la Quimera* (1956-1962), donde el mito de Narciso adquiera de nuevo la fuerza de la tradición clásica, sin género de dudas. Este poemario multiplica las menciones a cuestiones del mundo clásico, como señala Gómez Canseco⁶⁸⁵, para quien

...en tanto que búsqueda de un pasado mítico –el mundo mitológico o la infancia–, la obra de Cernuda significa un intento de volver a la simplicidad primitiva liberándose de la complejidad presente.

El poema del que tratamos, “Luis de Baviera escucha *Lohengrin*” (pp. 513-517)⁶⁸⁶, que tal vez sea un recuerdo del mito platónico de la caverna, incluye claramente una visión novedosa del mito ovidiano de Narciso. El monarca se “refleja” en la música que escucha y termina convertido en el mismo héroe wagneriano –de seguro, Cernuda había visto al “monarca” que veía su ideal en Lohengrin: Hitler retratado con armadura y a caballo, como en *El abanderado* de Hubert Lanzinger (fig. 308)–:

⁶⁸² PC., p. 88.

⁶⁸³ Cf. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, p. 449.

⁶⁸⁴ PC., p. 88.

⁶⁸⁵ Luis Gómez Canseco, “Lo mitológico en Cernuda después de *Invocaciones*”, en Luis Gómez Canseco (coord.), *Las formas del mito...*, p. 128.

⁶⁸⁶ La presencia del mito de Narciso en este poema, señalada por Martínez Nadal en la p. 52 del artículo citado “Ecos clásicos...”, ha sido analizada por Miguel Ángel Márquez en “Afrodita y Narciso”, en Luis Gómez Canseco (coord.), *Las formas del mito...*, pp. 144-150; y por Manuel Ulacia en “El teatro de Narciso: Luis de Baviera escucha *Lohengrin*”, en *Vuelta*, 144, noviembre de 1988, pp. 68-72.

Sobre la música inclinado, como extraño contempla
 Con emoción gemela su imagen desdoblada
 Y en éxtasis de amor y melodía queda suspenso.
 [...]
 Se inclina y se contempla en la corriente
 Melodiosa e, imagen ajendada, su remedio espera
 Al trastorno profundo que dentro de sí siente.
 ¿No le basta que exista, fuera de él, lo amado?
 Contemplar a lo hermoso, ¿no es respuesta bastante?

Los dioses escucharon, y su deseo satisfacen
 (Que los dioses castigan concediendo a los hombres
 Lo que éstos les piden), y el destino del rey,
 Desearse a sí mismo, le transforma,
 Como en flor, en cosa hermosa, inerme, inoperante,
 Hasta acabar su vida gobernado por lacayos,
 [...]
 Ahora el rey está ahí, en su palco, y solitario escucha,
 Joven y hermoso, como dios nimbado
 Por esa gracia pura e intocable del mancebo,
 Existiendo en el sueño imposible de una vida
 Que queda sólo en música y que es como música,
 Fundido con el mito al contemplarlo, forma ya de ese mito
 De pureza rebelde que tierra apenas toca,
 Del éter huésped desterrado. La melodía le ayuda a conocerse,
 A enamorarse de lo que él mismo es. Y para siempre en la música vive.

Miguel Ángel Márquez señala en su estudio la relación entre este poema y las *Metamorfosis* de Ovidio, fuente primordial del mito clásico, comentando, además, cómo

Cernuda pretende una fusión de mito, historia y biografía [...]: el poeta se ve reflejado en Luis de Baviera, que a su vez es un trasunto de Narciso: el mito ilumina la historia, que explica la biografía. Como Narciso y Luis de Baviera, Cernuda se conoce y aprende a amar lo que verdaderamente es, despreciando las consecuencias de su “locura” o inadaptación al mundo de los otros. Retirado a la soledad, fiel a sí mismo, puede decir con Narciso y Luis de Baviera, que puede amar porque es libre y a nadie pertenece.⁶⁸⁷

Por otro lado, en el poemario en prosa *Ocnos* (1942; 3ª edición aumentada, 1963), el poema “La riada” (pp. 573-574), presente ya en la primera edición, contiene un recuerdo del mito de Narciso a través de una curiosa variación: las aguas de un río son como las de un espejo que se enamora de lo reflejado:

...sus aguas iban a tenderse, lisas como un espejo enamorado de la imagen que refleja, sobre la llanura donde está asentada la ciudad.

Un poeta nacido el mismo año que Cernuda es Rafael Alberti, en cuya extensa obra poética el mito de Narciso cobra una especial importancia, debido a su permanencia en múltiples etapas creativas del autor. Resulta, de esta manera, un pequeño grupo de poemas nutridos de este mito clásico que permite desligar de la vasta obra del poeta gaditano las distintas poéticas que abarcó en su casi centenaria vida, desde el neotradicionalismo de la

⁶⁸⁷ “Afrodita y Narciso”, p. 150.

primera época hasta las visiones alucinadas de *Fustigada luz*, pasando por el vanguardismo de moda de *Cal y canto*. Como el mismo Alberti se encargó de resaltar tanto en sus memorias como en poemas que ahora veremos, el conocimiento mitológico emana para él principalmente de dos fuentes: de la colección de clásicos grecolatinos de la editorial Prometeo, dirigida por Blasco Ibáñez⁶⁸⁸, y de sus visitas al Museo del Prado madrileño⁶⁸⁹. Será años después de esas visitas cuando se cristalice en poesía la emoción del contacto con la mitología a través de la pintura; sucede en el poema nº 3 (II, 276) de la sección “1917” de *A la pintura*:

Mis recatados ojos agrestes y marinos
se hundieron en los blancos cuerpos grecolatinos.
Y me bañé de Adonis y Venus juntamente
y del líquido rostro de Narciso en la fuente.
Y –¡oh relámpago súbito!– sentí en la sangre mía
arder los litorales de la mitología,
abriéndome en los dioses que alumbró la Pintura
la Belleza su rosa, su clavel la Hermosura.

El mundo mitológico de Tiziano se pone de manifiesto en el poema “Tiziano” (II, 300-301) de ese mismo libro. Por él circulan Dánae, Diana, Adonis, Príapo, Baco y Dioniso, Cupido y Eros, Venus y Afrodita, sátiros, bacanales, columnas y capiteles.

Ese mundo mitológico presente en la pintura es recordado con nostalgia en “Cuadros, río, trenes, aviones...” (II, 890-891) del libro de los primeros años 60 *Abierto a todas horas*; el poeta se ve rodeado de los ingenios técnicos producto de la revolución industrial:

Escenas mitológicas.
Plafones altos. Techos.
Grandes cielos abiertos.
Las nubes de verdad pasan cruzándose
con las maravillosas de Juan Bautista Tiepolo.
Ninfa y delfín. ¡Oh gracia veneciana!
¿Dónde la gracia hoy? ¿Dónde la de los versos
que recibo a diario? Vivo el reino
del plomo, de la angustia
pesada, del siniestro
desquicio de las formas,
de lo fácil, deshecho.

Dentro de la mitología al uso, Alberti no puede librarse del peso de la historia de Narciso, mito ensalzado en las primeras décadas del XX y que continuará en la imaginación de los autores años después de los propiamente vanguardistas, como estamos viendo. Un primer ejemplo del tratamiento de este mito en Alberti lo tenemos en los *Poemas anteriores a Marinero en tierra* (1920-1923), concretamente en “De matinada” (I, 59), fechado en 1923. La descripción del paisaje matutino incluye la visión de la flor del narciso inclinado sobre el agua, tal como debió de quedar el joven Narciso tras su metamorfosis:

⁶⁸⁸ Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, pp. 123-124.

⁶⁸⁹ Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, pp. 100-103; cuenta sus visitas al Museo del Prado y al Casón del Buen Retiro, como hemos visto.

Dos cantáridas persiguen
a un pececillo encarnado
y al borde del agua pena
un narciso violáceo.

Será en el libro *Cal y canto* donde Alberti emplee la mitología clásica de un modo más personal. Tres de los poemas del libro tienen como base el mito de Narciso; y precisamente uno de ellos supone la recreación más auténtica y novedosa de un mito por parte de Alberti. Nos referimos al poema “Narciso” (I, 316-318), publicado también en el primer número (noviembre de 1926) de *Litoral*. A través de un lenguaje vanguardista, complejo y barroco, asistimos a la transformación de Narciso no en flor, sino en *sportman* de los años 20 del siglo pasado. El poema llamó ya la atención de Cossío en su libro de 1952 sobre la fábula mitológica⁶⁹⁰:

En vano Rafael Alberti sintió también la sugestión del mito del “gentil niño Narciso” y cantó su embellecimiento junto al mar, pero su metamorfosis nada tuvo que ver con la flor, y le ha tornado en actual *sportman*, retratado, no en el agua, sino

en el fino cristal del camisero.

Cossío parece buscar una perfecta “copia” ovidiana que no encuentra en Alberti, y por ello no acepta que el poeta rehaga el mito; Alberti, siguiendo las normas de la poética moderna, hace uso del mito a su libre antojo, introduciendo elementos del mundo contemporáneo⁶⁹¹. Esto mismo es notorio en el poema “Venus en ascensor” (I, 351), del mismo libro, poema en donde la aparición de Narciso vuelve a ser una visión desmitificadora e inquietante del joven personaje de la mitología clásica:

Modista parisién. A la inversa la entrada.

Narciso, ligas verdes, descocado,
todo tacón, se asoma
a una luna de azogue, enamorado
de sus pechos de goma.

La ninfa Eco, enamorada de Narciso, también está presente en este poemario en “Don Homero y doña Ermelinda” (I, 356-357), como una joven ciclista a la que le estalla una rueda:

...¡Pulum! Un neumático,
de un tiro, asesina al Eco,
niña que en su bicicleta
gritaba, loca, en el viento,
volando, casi desnuda,
libres del malló sus pechos
tan chicos...

⁶⁹⁰ José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998 (=1952), tomo II, p. 429.

⁶⁹¹ Recuérdese aquí otro ejemplo elocuente de recreación moderna del mito clásico: el poema “Acteón que se salva”, perteneciente al libro de Jorge Guillén de 1967, *Homenaje* (p. 324), del que hablamos en el capítulo referido a la mitología del bosque.

Años después, en un libro tan diferente como *Retornos de lo vivo lejano*, Alberti menciona a “la asustada Eco”, dentro del poema “Retornos del amor fugitivo en los montes” (II, 513). Finalmente, ya en los años 70 Narciso aparece tardíamente en un poema (III, 502) de *Fustigada luz*, en una enumeración de flores como “narciso del revés reflejado en un espejo”, breve pero jugosa mención que refiere indudablemente al mito clásico.

Por último, dentro de los poetas del grupo del 27, cabe destacar a Vicente Aleixandre, en cuya poesía de vejez asoma en dos ocasiones el mítico Narciso. “Horas sesgas” (p. 1022), de *Poemas de la consumación*, integra el mito dentro del tema mismo del poema. Un ser “diferente”, que amó equivocadamente (“a quienes no quise”), tal vez en referencia a la homosexualidad, no reconoce su propio reflejo en el agua, por lo que “Narciso es triste”. En el libro que Aleixandre publica a continuación, *Diálogos del conocimiento*, el poema “Dos vidas” (p. 1131) introduce el mito de Narciso con el elemento del reflejo sordo y mudo (“Sin voz juegan las masas, mas no escuchan”, “Sólo responde triste el cristal mudo”) que recuerda al joven mítico (“¡Cómo sobre ese cauce fue Narciso!”).

Otros poetas cercanos al vanguardismo recurren igualmente al mito de Narciso. Los poemas que presentamos, publicados en revistas literarias de la época, configuran un complemento perfecto a la producción de los poetas del 27, ya que algunas de estas composiciones resultan excepcionales ejemplos de la pervivencia del mito de Narciso en los años de vanguardia, tanto por su calidad literaria intrínseca como por la importancia de los autores que aparecen tras esos poemas poco conocidos. Uno de estos autores es Max Aub, que en un breve poema titulado “Luna” (*Carmen*, nº 6, 7, junio de 1928), añade al mito de Narciso un componente nuevo, como es el amor que la Luna parece sentir hacia el joven, posible *contaminatio* con el mito de Endimión:

Arriba clara en lo oscuro,
fuente múltiple en el mar,
rodando vacío muro
que vana intenta saltar,
mofletuda o menguante
según el humor cuadrante
y el calendario preciso
al exacto, único amado:
rielar que se fuga a nado,
“Corre, ve, dile, Narciso.”

Rosa Chacel (1898-1994) colabora en el número 2 de la revista *Héroe* (1932) con el bello poema “Narciso”, ahondando en la figura del joven mítico que se extasía contemplándose a sí mismo en las cristalinas aguas, con la zozobra e inquietud lógicas del amante, quien llega a lamentarse de su propio cuerpo –de cuyo reflejo se ha enamorado– por no ser capaz de reunirlo con su amado. La incapacidad física del encuentro amoroso llega a la máxima expresión en este poema:

¿Dónde habitas, amor, en qué profundo
seno existes del agua y de mi alma?
Lejos, en tu sin fondo abismo verde,
a mi llamada pronto e infalible.

Nuestras frentes unánimes separa
frío, cruel cristal inexorable.

Zarzas de tus cabellos y los míos
tienden, en vano, a unir lindas fronteras.

Sobre el mío y tu cuello mantenido
un templo de distancia en dos columnas
silencio eterno guarda entre sus muros;
nuestro mutuo secreto, nuestro diálogo.

Silencio en que te adoro, en que te encierras,
recinto de silencio inaccesible
y lugar a la vez de nuestras citas.

¡Siglos espero frente a la cruenta
muralla dura que lamento inerme!

Eternidades entre nuestras bocas
a cien brisas y a cien vuelos de pájaro.

¿Para qué pies que hollaban la pradera
jóvenes, blancos largos corredores
si no me llevan hacia ti ni un punto?

¿Para qué brazos tallos de mis manos
si jamás alcanzarán a estrecharte?

¡Límpida, clara linfa temblorosa
jamás en nuestro abrazo aprisionada!

¿Para qué vida, en fin, si vida acaba
en el umbral de la mansión oscura
donde moras sin hálito en el vidrio
que con mi aliento ni a empañar alcanzo?

¡Oh, sueño sin ensueño, muerte quieta
lecho para mi anhelo eterno insomne!

¡Único al fin reposo de mis ojos
tu infinito vacío negro espejo!

Finalmente, señalaremos que la pintura nos aporta un ejemplo magnífico del mito. Pintado en 1937, la *Metamorfosis de Narciso* debida a Dalí es uno de sus cuadros más conseguidos, especialmente por representar en un mismo lienzo a Narciso antes y después de su transformación.

Prometeo y los titanes

Aparte del de Narciso, otro de los mitos más visitados por los autores de vanguardia es el de Prometeo⁶⁹². Desde el título de la revista del joven Gómez de la Serna, *Prometeo* (1908-1912), el mito reaparece una y otra vez

⁶⁹² Transmitido principalmente por el *Prometeo encadenado* de Esquilo y por la *Teogonía* de Hesiodo, vv. 535-616.

con diversos tintes y visiones personales. La poesía ultraísta aporta dos buenos ejemplos de su particular tratamiento de este mito: uno de ellas es el “Romance de los molinos” (*Litoral*, nº 5-6-7, octubre de 1927), en que Eugenio Frutos (1903-1979) logra una notable imagen al describir un molino sirviéndose de la figura mítica de un Prometeo encadenado e inmóvil:

Ventilador de las nubes,
reloj de viento y arena,
abre en sus aspas la rosa
que deshojan las tormentas.
Aeroplano encadenado
–Prometeo de la estepa–,
que ha de volar algún día
hacia mares sin ribera
y un camino de Santiago
ha de dejar como estela.

Juan González de Olmedilla (1893-¿?) es otro poeta ultraísta que, a través de dos mitos clásicos como el de Ícaro y el de Prometeo, hace viva a sus lectores la modernidad del mundo aeronáutico, ejemplo de un mundo nuevo, moderno y ágil. El poema “En el corazón recatado y silencioso de la Ciudad” (nº 16 de *Grecia*, 20 de mayo de 1919) describe este poeta una naturaleza impotente ante el desarrollo alcanzado por el ser humano –raza descendiente de Ícaro, símbolo de la imposibilidad humana de volar– y de Prometeo –representante del saber y del conocimiento de la técnica, necesarios para el progreso. Otros animales capaces de volar como las palomas, que contemplan esa técnica humana del vuelo, se posan en diversos lugares, como

...en las saeteras de las torres,
de los trepidantes aviones
para presenciar el vuelo magnífico
de frenéticas hélices, generatrices
de la telúrica libertad
por que suspiran los hijos de Ícaro
que quieren superar a Prometeo.
Y las palomas miran, envidiosas,
a los aeronautas, queriendo
aprender de estos seres ápteros
la celeste ciencia del vuelo!

Por otro lado, el poeta Cayetano Aparicio, de quien poco sabemos, publica en el tercer número (diciembre de 1935) de *Caballo verde para la poesía* unos versos de su “Cantar de la luna”, donde el poeta adquiere la consideración de “nuevo Prometeo con la nueva llama”, en alusión a la tarea poética renovadora.

Los poetas del 27 mantienen una viva relación tanto con la figura de los titanes en general como con el personaje de Prometeo, al que caracterizan de diversos modos. El mayor del grupo, Pedro Salinas, inserta la mitología en un ambiente de modernidad en el poema “Los puentes” (p. 514), de *Largo lamento*, comparando la función del mechero con la del hijo de Jápeto, ya que ambos son portadores del fuego:

Permíteme también que te recuerde
tu verde pitillera,
sus cigarrillos y la breve máquina
de plata en que trasmite
después de tantos siglos afanosos
su ambiciosa tarea Prometeo
a unos esbeltos dedos de mujer.

En manos de Gerardo Diego, el mito de Prometeo es multiforme. El titán, que “engañó a Zeus aqueo”, está presente en “El descabello” (I, 1489) de *La suerte o la muerte*, con la historia del reparto de los restos de las víctimas animales ofrecidas a Zeus. Pero será en otro poema de este libro, en la “Oda a Belmonte” (I, 1385), donde, valiéndose igualmente de una ambientación taurina, se traslade el mito con mayor intensidad, aunque no se cite en ningún momento el nombre de Prometeo. El torero es un nuevo Prometeo, encadenado en esta ocasión al oficio de matador (“el diestro / se encadena a la roca de un morlaco / –soledad de titán–”). Menor concisión y cercanía al mito original presentan unos versos del poema “Hablando con Vicente Huidobro” (II, 338), de *Biografía incompleta*, donde comentamos una oscura mención al cisne y a Venus⁶⁹³. Nos interesan ahora los versos en que se describe a ese “cisne voracísimo” mordiendo un hígado, metáfora de Europa hiriendo a América (“América que sufre de Europa gracias a ti / como quien padece mordedura de hígado”). Como no puede ser de otro modo, la imagen del ave mordisqueando el hígado recuerda especialmente a la versión del mito de Prometeo más difundida. También de forma implícita Prometeo es el sujeto de un fragmento de “San Sebastián” (II, 641), perteneciente al libro *Versos divinos*. Pero a diferencia de lo que ocurría en los poemas anteriores, ahora sí tenemos la certeza de que el poeta se está refiriendo a Prometeo, pues el santo se presenta “atado a un tronco un cuerpo, un torso, un blanco. / Un silbo, un vuelo, un bosque de saetas”, e incluso se le llama “titán encadenado”, además de hacer referencia al robo del fuego –una de las causas por las que Zeus encadenó a Prometeo en un pico del Cáucaso⁶⁹⁴–:

Él no robó la llama, él se la azufra,
la exalta de su sangre y la devuelve
al cielo que la sorbe restallándola.

No obstante el tono “divino” del poema de Diego, la mitología se cuela en este poema de inspiración católica, igual que sucede en la pieza dramática en verso *El cerezo y la palmera* (II, 125-126), donde se introduce una referencia a un titán, asociado esta vez al gigante bíblico Goliat, “ese titán de pies de barro”. Finalmente, un breve poema de 1981 titulado “Treceidad” (II, 1385) e incluido en la sección *Hojas* habla de la “condición prometeica” del número 13, a raíz de su valentía por existir y estar presente a pesar de las supersticiones que pesan sobre él. Un adjetivo motivado por una mención a un personaje clásico, y resaltado por formar un solo verso, es suficiente para dotar de una fuerte significación al poemilla:

⁶⁹³ Hemos tocado el tema en el apartado relativo a la pervivencia del mito del nacimiento de Venus tras la Guerra Civil española.

⁶⁹⁴ Cf. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, p. 116. Sobre Prometeo trata el autor en las pp. 40, 45, 116-119 de este libro y en el artículo citado “Prometeo, Pandora...”.

Entre 14 y 12 salta el 13
Se hunde se desespera
se ahoga
siente su insumisión su condición
prometeica
su santa heroica treceidad

Dentro de la poesía de Lorca, el mito de Prometeo aparece solamente en su primera poesía, dentro de la cual el poema “Crepúsculo” (PIJ, nº 68, p. 299) es un buen ejemplo del tratamiento del mito en la obra del granadino. El yo poético asocia los acontecimientos del mito (el propio Prometeo, el águila, el robo y la “humanidad”) a vivencias propias del poeta (“he robado [...] un puñado de versos”), logrando una asociación característica entre el mito clásico y el hombre del siglo XX:

Pero estoy condenado como el fiel Prometeo
A que un águila negra
Me pique sin piedad.
La causa es que he robado
Del trágico Leteo
Un puñado de versos
Que es el ave fatal.
Y en vez del mar que clama
Sollozante y airado
Tengo un grito rugiente
De eterna humanidad.

Como herencia modernista aún, Lorca funde las figuras de Cupido y Prometeo en “Salmo de noche” (PIJ, nº 108, p. 418), poema ya comentado al hablar del dios Cupido en el capítulo anterior. En el poema “Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo” (PIJ, nº 127, p. 480) se introduce el sufrimiento de Prometeo como explicación a la situación del poeta contemporáneo. La composición es una invocación lanzada a los poetas, quienes tienen “en el pecho dolores como Prometeo”, si bien “rosas en la frente y en la boca el cantar”. En “Prólogo” de *Libro de poemas* (OC, I, pp. 125-128) hay una reminiscencia del mito, aplicando de la misma manera que acabamos de ver el tormento que sufre el hijo del titán Jápeto al propio poeta, el cual pide a Dios que hunda su cetro en su corazón, corazón podrido con apariencia de membrillo. Y se tiene constancia de que unos gavilanes lo han herido, de igual modo que el ave que roía el hígado de Prometeo. En el poema “Los campesinos” (PIJ, nº 111, p. 424), los titanes, seres poderosos de la Antigüedad clásica, al menos por su aspecto físico son asociados a los campesinos, “cabezas de azabache en cuellos de titán”.

También la figura mítica de un titán aparece brevemente en “Los cielos” (p. 466) del libro de Vicente Aleixandre *Mundo a solas*, donde el mar “robusto, enajenado, como un titán sostiene / todo un cielo o un pecho de un amor en los brazos”.

En Luis Cernuda, los titanes ambientan la época en que se desarrolla el poema “A las estatuas de los dioses” (pp. 246-248) de *Invocaciones*, durante “las remotas edades / De titánicos hombres”. No está de más comentar que Cernuda había traducido, en colaboración con el poeta Hans

Gebser (1905-1973), un puñado de poemas de Hölderlin, entre ellos “Los Titanes” (pp. 736-739), traducción publicada en la revista madrileña *Cruz y Raya*, nº 32, noviembre de 1935, pp. 119-134.

Apolo y Dafne

Otro mito que deviene en una rica tradición en los poetas de vanguardia españoles es el de Apolo y Dafne⁶⁹⁵. La historia es bien conocida y, a través de la genial escultura de Bernini que reposa en la Galería Borghese de Roma, revive en la imaginación de cualquiera que conozca el mito. Dafne, en la concepción poética moderna, recibe variados tratamientos, desde la identificación con la amada huidiza hasta la significación simbólica de unión con la naturaleza.

En el particular universo poético de Pedro Salinas el mito de Dafne ocupa un lugar destacado, especialmente en el poemario *Largo lamento*, que se abre con la composición “Pareja, espectro” (p. 499); el poema se plantea como una plegaria a Dios, recordando los bienes que su belleza nos ha traído. Uno de ellos fue la liberación de Dafne “después de tantos siglos de ser verde, / para suplir la falta de los pájaros”, es decir, de árbol en que posarse. La composición “[No me sueltes]” (p. 591) encubre, con seguridad, el mito de Dafne, incluida la imagen garcilasiana⁶⁹⁶ del amante llorando bajo el árbol en que se ha transformado la amada:

Cuando libras tu cuerpo de las sedas
un recuerdo de ninfa o diosa altiva
convierte nuestro abrazo en una fábula.
Y así, en el campo, un día,
si te suelto la mano, volver puedes
a tu mito y dejarme a mí llorando
al pie de un árbol:
soñando brazos y mirando ramas
en que a pesar de todos los inviernos

el recuerdo certero reconoce
un latido de sangre que me amaba.

El poema “[Canción de la vida total]” (pp. 619-622), del mismo poemario, es toda una explicación a cierta obsesión que será reiterativa en la poesía de Salinas y que se expresa de dos maneras: una de ellas mediante el amante que ama a una mujer quasi-vegetal, la otra interpretando al propio amante como árbol. Así, el poeta se siente “tierra en la tierra”, es decir, la tierra misma lo alimenta gracias al amor de la mujer, a “la sangre lenta / la triste sangre / que viene del centro del mundo”; y es sin duda el poeta un árbol cuando exclama:

Por ti los pájaros
juegan en mí.

⁶⁹⁵ La principal fuente antigua es Ovidio (*Metamorfosis* I, 452-567).

⁶⁹⁶ Soneto XIII, “A Dafne ya los brazos le crecían”.

Y la amada también es vegetal, el mismo vegetal que el amante (“Tú eres mis hojas / tú eres lo verde / que en mí existía”, “Tú eres mi flor”). Pero es la unión del amante y la amada a través de sus naturalezas vegetales la que llevará esa relación a su punto culminante:

Por eso vivo
entero todo,
dentro de ti,
de arriba abajo,
de abajo a arriba:
flor, florecido;
trémulo, hoja,
hondo, raíz.

Por ello, la transformación de los amantes en vegetales, que tanto nos recuerda a múltiples pasajes de Ovidio, tiene en Salinas carta blanca para expresar esta teoría amorosa. En “[Mira, vamos a salir]” (p.631) de *Largo lamento* también, los amantes son de nuevo árboles:

Vamos a probarnos árboles;
dos árboles que aunque tengan
muy apartados los troncos,
se buscarán por arriba,
se encontrarán con sus hojas,
se tocarán con la flor.

Y años después, en el libro póstumo *Confianza*, el poema “Adrede” (p. 893) revela la visión teleológica de un mundo en que todo sucede “adrede”, porque “el mundo algo quiere”; así, los hechos inesperados o paradójicos reciben la explicación de esta funcionalidad del mundo. Salinas relata como uno de estos posibles sucesos inexplicables una vuelta a la condición carnal de Dafne:

...si se rompe un mito y Dafne
llora en primavera al verse
rosados brazos sin hoja; [...]
todo es adrede,
el mundo algo quiere.

Al libro *Todo más claro* pertenece “Cero” (p. 844), en cuya cuarta parte asistimos a una curiosa recreación de otro mito narrado por Ovidio, el de Deucalión y Pirra⁶⁹⁷, que más adelante comentaremos. La tierra hace nacer de ella misma cuerpos humanos a partir de piedras, que más adelante serán habitáculo de ninfas en mitos de transformación mineral, recuerdo de tales metamorfosis en piedra dentro de las *Metamorfosis* de Ovidio. Pero ahora nos interesa señalar que la ninfa que se convertirá en piedra huye como Dafne:

Si es su bulto de carne fugitivo,
ella queda detrás, la salvadora
roca, hija de sus manos, fidelísima,
que acepta con marmóreo silencio
augusto compromiso: eternizarlos.

⁶⁹⁷ *Metamorfosis* I, 313-415.

La transformación en piedra es un pasaporte a la inmortalidad (“menos morir, morir así”) y eleva a la categoría de dioses al ser transformado (“balsa de dioses, ánfora”, “Mármol, que flota porque viste de Venus”).

De manera aún más acentuada que en Salinas, se manifiesta la identificación del poeta con una realidad vegetal a lo largo de la poesía de Manuel Altolaguirre; por esta razón, uno de los mitos clásicos que parecen subyacer con más fuerza en su poesía es precisamente el de Apolo y Dafne. De nuevo, en muchas ocasiones serán elementos del mito original los que nos den la pista sobre una posible huella de lo clásico en ciertos pasajes. En cualquier caso, debido al interés de Altolaguirre por el hecho de que un cuerpo humano llegue a ser vegetal, el aspecto del mito que mayor atención recibe por parte del poeta es Dafne una vez consumada la transformación. Sin embargo, básicamente es un único poema el que muestra, de manera suficientemente clara, la presencia del mito. Se trata de “[Ya he perdido mi figura]” (OP, 123), cuyos versos 5-8 se editaron también separadamente bajo el título “No iré” (PC, 131). El poema completo se publicó por vez primera en la revista *Papel de Poesía* (Saltillo-Coahuila, México, n° 23, enero-febrero de 1945), en esa ocasión precisamente bajo el título “Dafne”. En efecto, la propia Dafne, transformada ya en árbol, parece hablar en esta breve composición; pero, a diferencia del personaje clásico, esta Dafne lamenta la pérdida del ser amado, con quien espera reunirse mediante sus hojas caídas:

Ya he perdido mi figura,
ya se desnudó mi sangre,
casi un alma soy, parecen
mis venas rojo ramaje.
Mis pies sedientos no pueden
no deben ir a buscarte,
quieren beber de la tierra
agua de olvido bastante
para que mis corazones
en otoño se derramen,
cuando la brisa los mueva
y el huracán los arrastre,
hojas del árbol caídas
que irán lejos a encontrarte.

Aparte de este ejemplo, no encontramos rastro alguno del mito de Dafne como tal. Pero el poeta se deleita en la recreación del aspecto más subjetivo que puedan tener estos mitos de transformación: el sentimiento que el árbol experimenta y que el poeta comparte totalmente, hasta el punto de sentirse él mismo un árbol. Tal vez en el fondo de tal deseo se encuentra el anhelo de una forma distinta de comunicación con sus semejantes, aparte de que para Altolaguirre el árbol pueda ser símbolo de soledad. Así, en un número no pequeño de poemas, con frecuencia el poeta une al sentimiento de soledad la experiencia de ser vegetal. En “Mi fe” (PC, 77), que en otras ediciones se tituló “El árbol de la vida”, se describe el anhelo humano del poeta por alcanzar una fe religiosa. Es justamente a través de un árbol como el sujeto del poema logrará expresar ese sentimiento. Así, parece ser un vegetal por el que fluye la vida:

Dentro me elevo, sin que nunca acabe
de escalar por su médula esa cima
en donde he de gozar de una presencia
por la que crece, se dilata y sube
este confuso y vertical anhelo.

A veces dudo si hallará sus flores
tanto secreto humor aprisionado:
linfa que quiere pétalos no puede
entre cortezas conformarse muda.

La afinidad de sentimiento entre hombre y árbol queda de manifiesto especialmente en “A un olmo” (PC, 74), donde el poeta quiere ser semejante al olmo en cuestión, “dios vegetal”, a la vez que abomina de la condición humana. Y más claramente no se puede expresar Altolaguirre como en “Árbol de soledad” (PC, 96) y “Copa de luz” (PC, 97). El primero de estos poemas es toda una declaración de intenciones respecto al deseo de ser árbol:

Aquí en el bosque, donde tanta altura
a través de los siglos alcanzaron
estos frondosos árboles, quisiera
dejar crecer en mí las empinadas
y retorcidas venas de mi canto,
venas que son las ramas de un ardiente
corazón enterrado en el olvido,
que de su sangre vegetal se ufana.

Plantada así, mi soledad se eleva
sin otro afán que conseguir del cielo
la mirada del sol, tan compasiva
como el llanto piadoso de las nubes.

El segundo poema, “Copa de luz” (PC, 97), es otra manifestación del mismo deseo arborescente:

Antes de mi muerte, un árbol
está creciendo en mi tumba.

Las ramas llenan el cielo,
las estrellas son sus frutas
y en mi cuerpo siento el roce
de sus raíces profundas.

Estoy enterrado en penas,
y crece en mí una columna
que sostiene el firmamento,
copa de luz y amargura.

Si está tan triste la noche,
está triste por mi culpa.

Veamos también los versos que, en otra versión del poema, figuran intercalados entre el sexto y el séptimo, donde se expresa el sentimiento doloroso que alcanza al poeta cuando se realiza el deseo de ser árbol:

¡Qué dolor sentir en vida
que un árbol su savia busca
en mi cuerpo, que soy presa
de las garras de la angustia!
En este mísero sueño
mi vida toda es llanura
y soy sostén y alimento
de grandes frondas oscuras.

Las raíces reaparecen en “Bajo tu sombra” (PC, 146), donde el poeta quiere detener el tiempo de su vida a la sombra de una arboleda. Se asimila a la propia naturaleza del árbol, como se comprueba en unos versos finales (no presentes en todas las ediciones), que, además, incluyen el tema de la soledad:

Arráncame las raíces
al cortar mis sentimientos
que me están secando el alma,
y nadie me da su riego.

Y de nuevo el poeta se siente árbol en soledad en “[Mi soledad ¡inmensa! la conozco]” (OP, 56):

Desde mi centro, broto como un árbol
la infinita enramada, que se extiende
sin encontrar a nadie. ¡Siempre solo!
[...]
Y mi alma deja el tronco que sostiene
la espesa red frondosa de dolores...

El tema vegetal puede estar unido al sentimiento amoroso, como en “Llamas” (PC, 147), donde el poeta amante es un árbol:

Tu vida tiene cristales
que suben por mis raíces,
suben tan altos que calman
la sed de mis ojos tristes. [...]
Mujer tendida, despierta.
Ya eres nube, ya creciste,
como un aliento te abrazas
a mi verdor con tus grises.

Ya no tengo ramas, tengo
llamas que hasta el cielo gimen.

Los dos amantes son vegetales en “Árboles” (PC, 157):

La primavera vendrá
cuando tu mano cerrada,
iracunda contra el frío,
se abra despacio en el aire;
cuando tu boca pronuncie
sus nuevas flores de música;
cuando tus dos ojos negros
formen su nido en las ramas.
Somos árboles que, juntos,
sentimos la primavera

que quiere subir al cielo,
interior niño que quiere
trepar y asoma sus manos
que brotan primaverales.

Otras transformaciones en árbol las describe Altolaguirre en varios poemas, como “Yo” (PC, 176) o “[Detenido en el interno]” (OP, 31). Es importante el poema “[Ya que dudosa juventud de tallos]” (OP, 40) porque expresa la ventaja del árbol frente al humano:

Que si en nosotros, hombres, sucediera
este resumen de las tres edades,
niñez en hojas, juventud en tallos
y madurez en tronco, aunque alocadas
las verdes cumbres alborote el viento,
mayor firmeza, arraigo permanente,
feliz tendrían, y luego más seguro
apoyo al que postura descansada
paralelo a nosotros nos reclame.

Con esta serie de poemas queda claro que para Manuel Altolaguirre el árbol es una forma de expresar la soledad y a la vez el deseo de comunicación, ya sea con los semejantes o con el ser amado. Como trasfondo, tal vez, el mito de Dafne transformada en laurel, a quien dedica al menos un poema⁶⁹⁸.

Jorge Guillén es otro de los valedores modernos del mito. Su “Dafne a medias” de *Clamor* (p. 54) presenta al poeta huyendo de Europa hacia América, a la que le solicita participar de su arraigo cultural transformándose en un americano más, situación que desemboca en la autoaplicación del mito clásico. El poeta, que con Dafne comparte la urgencia por la transformación, a pesar de las raíces que le han sido concedidas, es humano:

Ser tronco y rama y flor de un laurel arraigado.
América, mi savia: ¿nunca llegaré a ser?
Apresúrame, please, esta metamorfosis.
Mis cabellos se mueven con susurros de hojas.
Mi brazo vegetal concluye en mano humana.

Un pequeño recuerdo a Dafne, encuentra su lugar en la poesía de Rafael Alberti, en uno de los muchos poemas titulados “De X a X” (III, 869); éste, fechado en 1972, pertenece a la sección “Desprecio y maravilla” de *Otros poemas*:

Hojas nos salen, como a Dafne, ramas
con barruntos de flores,
flores tranquilas si no fueran llamas,
fuego para futuros contenedores.

⁶⁹⁸ Otros poemas donde los árboles son de importancia, aunque no se identifican con el ser humano propiamente, son “El bosque alegre” (PC, 135), “Paisaje” (OP, 127), “A tres árboles que ardieron por sus raíces en Ixtapalapa” (OP, 128) y el texto en prosa “Los árboles de Ixtapalapa” (p. 388), “[Hermandad silenciosa de unos árboles]” (OP, 130) y “(Pinos sobre el valle de México)” (OP, 131).

La poesía de García Lorca plantea una relación más variada con el mito que nos ocupa, aunque la unión con la naturaleza parece ser la idea primordial que en el conjunto de su poesía adquiere el mito de Apolo y Dafne. Así sucede en los primeros libros del poeta, como en “Manantial. Fragmento” de *Libro de poemas* (OC, I, pp. 156-159), donde se pone de manifiesto el desacuerdo entre la naturaleza y el corazón (el alma) mediante las figuras paradójicas de una “Dafne varonil” y “un Apolo de sombra y de nostalgia”, ejemplos de subversión del mito para adaptarlo al punto de vista de la situación del sujeto poético; éste se metamorfosea en chopo, en una descripción que recuerda un punto a la descrita por Garcilaso en su soneto XIII. Pero en el caso de Lorca el protagonista del poema se introduce en un chopo para lograr la completa comunión con la naturaleza, ya que la vida humana no satisface sus expectativas, y llega a verse a sí mismo como Dafne –“varonil” en tanto que se aplica a un yo poético masculino–, huyendo del “Apolo de sombra”, antítesis del luminoso Febo de la tradición clásica, que puede representar el engañoso brillo de los afanes humanos:

Yo me incrusté en el chopo centenario
 Con tristeza y con ansia,
 Cual Dafne varonil que huye miedosa
 De un Apolo de sombra y de nostalgia.
 Mi espíritu fundióse con las hojas
 Y fue mi sangre savia.
 En untosa resina convirtiéndose
 La fuente de mis lágrimas.
 El corazón se fue con las raíces,
 Y mi pasión humana,
 Haciendo heridas en la ruda carne
 Fugaz me abandonaba.

Ya transformado en árbol, las lágrimas del sujeto, que son “untosa resina”, recuerdan al pasaje ovidiano de la metamorfosis de Mirra (*Metamorfosis*, X, 499-502):

Quae quamquam amisit veteres cum corpore sensus,
 flet tamen, et tepidae manant ex arbore guttae.

Est honar et lacrimis, stillataque robore myrrha
 nomen erile tenet nulloque tacebitur aevo.⁶⁹⁹

La descripción de las gotas de resina como lágrimas del árbol es similar a la que aparece también en el poema “Encina” del mismo libro (OC, I, p. 163):

Mis lágrimas resbalan a la tierra
 Y, como tus resinas,

⁶⁹⁹ “Y aunque ella perdió, a la vez que el cuerpo, sus antiguos sentidos, llora sin embargo, y del árbol manan tibias gotas. También sus lágrimas tienen calidad, y la mirra que destila el tronco conserva el nombre de su dueña y ninguna época dejará de celebrarla”, según la traducción de Antonio Ruiz de Elvira, Ovidio, *Metamorfosis*, texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira, 5ª edición, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992-1994 (=1964), 3 volúmenes (“Alma mater. Colección de autores griegos y latinos”).

Corren sobre las aguas del gran cauce
Que va a la noche fría.

Volviendo a “Manantial. Fragmento”, observamos cómo el único modo de comprender mejor a la naturaleza es ser parte de ella, es decir, ser árbol:

¿Quién pudiera entender los manantiales,
El secreto del agua
Recién nacida [...]?
[...]
...Un manantial cantaba.
Yo me acerqué para escuchar su canto,
Pero mi corazón no entiende nada.

Hay que relacionar este hecho con el del poema “Chumbera” del *Poema del cante jondo*, que más adelante veremos, donde Dafne comprende el dolor del árbol por ser ella misma, precisamente, un árbol.

No obstante, en el poema “Manantial. Fragmento”, no es suficiente con ser árbol para comprender a la naturaleza. Será necesario transformarse en animal. Sin embargo, hasta ese punto llega el poema:

Pero mi corazón en las raíces
Triste me murmuraba:
Si no comprendes a los manantiales
¡Muere y troncha tus ramas!
[...]
¡Sé ruiseñor!, dice una voz perdida
En la muerta distancia...

El mito de Apolo y Dafne reaparece en “Invocación al laurel” de *Libro de poemas* (OC, I, pp. 164-166). Ahora, la introspección del poeta –quien “sabía lenguajes de flores y piedras”⁷⁰⁰– lleva a recibir las enseñanzas de los árboles y plantas: cipreses, ortigas, yedras, nardos, lirios, pinos, olivos, álamos, musgo, rosas, encinas, robles, enebros, cedros... Pero es el laurel el único del que no obtiene ningún conocimiento, “Árbol que produces frutos de silencio, [...] mudo solemne cerrado a las quejas” y “gran sacerdote del saber antiguo”. Y sobre los orígenes del árbol Lorca se remonta al mito de Apolo y Dafne, como es natural:

¡Árbol que produces frutos de silencio,
Maestro de besos y mago de orquestas,
Formado del cuerpo rosado de Dafne
Con savia potente de Apolo en tus venas!

La “savia de Apolo” puede ser el torrente de lágrimas que el dios lloraba al pie del árbol en el poema de Garcilaso:

Aqué! que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.

⁷⁰⁰ En el segundo acto de la obra teatral *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935) se recitan unos versos en los que se explica el significado simbólico de varias flores (rosa, jazmín, jacinto, nardo, siempreviva, madre selva...). De hecho, un personaje afirma que “las flores tienen su lengua / para las enamoradas.” (OC, II, p. 560).

Una imagen con el laurel como protagonista aparece entre las superrealistas imágenes del “Vals en las ramas” (PNY, p. 231), tal vez por mención a Dafne o Apolo, o simplemente como recuerdo de la característica representación de un ganador olímpico o un emperador romano:

Llegará un torso de sombra
coronado de laurel.

El mito de Dafne transformada en laurel es materia de otro poema de este libro, el “Nocturno del hueco” (PNY, pp. 186-187). El recorrido realizado por Dafne en su huida de Apolo, durante la cual la ninfa ruega a su padre –el río tesalio Peneo– que varíe la figura que es causa de su desgracia⁷⁰¹, es similar al planteado en este poema de Lorca. El ser amado parece haber huido y estar en total comunión con la naturaleza de modo que las partes de su cuerpo se asocian a elementos vegetales:

Dentro de ti, amor mío, por tu carne,
[...]
¡cuánto brazo de momia florecido!

Es la piedra en el agua y es la voz en la brisa
bordes de amor que escapan de su tronco sangrante.
Basta tocar el pulso de nuestro amor presente
para que broten flores sobre los otros niños.
[...]
Dame tus ramos de laurel, amor.⁷⁰²
[...]
Ruedan los huecos puros, por mí, por ti, en el alba
conservando las huellas de las ramas de sangre
[...]
Para ver que todo se ha ido
¡amor inexpugnable, amor huido!

Como apuntábamos más arriba, Dafne entiende el dolor del árbol, significación que alcanza su más alta expresión en el poema “Chumbera” (CPC, p. 259). La representación de dicho árbol está probablemente asociada, en este poema de Lorca, a la famosa estatua de Laoconte y sus hijos, conservada en los Museos Vaticanos de Roma. Además, junto a la metamorfosis de Dafne, la cual comprenderá por ello el dolor de la chumbera, que pudo haber sido un ser vivo (el mismo Laoconte), se introduce otro mito asociado al dolor sentido por el árbol: el mito de Atis⁷⁰³,

⁷⁰¹ Ovidio, *Metamorfosis* I, 545-546.

⁷⁰² Desde la edición bonaerense de las *Obras completas* de 1938 a cargo de Guillermo de Torre, este poema consigna una lectura diferente en este verso, atribuida a una errata, figurando “manos” en lugar de “ramos”, cambio reproducido en la edición príncipe de 1940 de la editorial mejicana Séneca, seguido por la edición de Aguilar y reproducido en múltiples ediciones no filológicamente cuidadas. Aunque la designación directa a los “ramos” se apoya en Garcilaso –quien, a su vez, sigue el texto latino de Ovidio–, las “manos de laurel” enriquecen la lectura mitológica y suponen una aguda metonimia, toda vez que con gran seguridad no se debe a la mano de Lorca.

⁷⁰³ Ovidio, *Fastos* IV, 223-244; alusión breve en *Metamorfosis* X, 103-105. Véase también Pausanias, VII, 17, 9-12. Sobre el mito de Atis y su relación con la diosa Cibeles, así como su implicación en la tala de un

personaje que se emasculó y aparece relacionado con ritos de castración. La chumbera, como Atis, sufre la castración en cuanto a la recogida de su fruto –los higos chumbos–. Dafne y Atis son conocedores del dolor de la chumbera, pero las referencias escabrosas al tema hacen que sea “inexplicable”⁷⁰⁴:

Laoconte salvaje.

¡Qué bien estás
bajo la media luna!

Múltiple pelotari.

¡Qué bien estás
amenazando al viento!

Dafne y Atis
saben de tu dolor.
Inexplicable.

Gerardo Diego gusta de la introducción de personajes míticos en decorados diversos, y así sucede con Dafne en su calidad de ninfa. En el poema “Capricho (Monasterio de piedra)” (I, 572) de *Hasta siempre*, el paisaje campestre del Monasterio de Piedra zaragozano se nos presenta poblado de personajes de la Antigüedad mítica, “las Dafnes y Aretusas” con las que la amada juega al escondite por esos parajes. Curiosamente, en otro poema dedicado al Monasterio de Piedra vuelven a darse cita las ninfas Dafne y Aretusa, esta vez acompañadas de Dánae. Se trata del poema “Fábula (Monasterio de Piedra)” (II, 420) de *Vuelta del peregrino*:

Del Monasterio de Piedra
no os contaré la historia.
La fábula, sí, ilusoria,
que viví, mujer o hiedra,
roce o eco o tal vez musa
–¿Dánae, Dafne, Aretusa?

A pesar de la reunión de estos tres personajes en un solo verso, aparecen también por separado en distintos poemas de Diego. Dafne, identificada con el laurel, puede estar presente en el breve poema “La ninfa del laurel” (II, 1064), que cierra el libro *Soria sucedida*. En cualquier caso, sorprendería la atribución de la idea de fidelidad al personaje, atribución ausente en la mitología clásica:

Total, precisa, exacta, Soria, bien me supiste.
Soria arbitraria y mía, en mí te conociste,
toda entrañada, toda fiel,
como la ninfa del laurel.

Aretusa, con Atalanta, está presente en un vanguardista soneto de 1972 titulado “Soneto irremediable” (II, 1363) recogido en la sección *Hojas*. El

árbol y su asociación con el Adonis sirio-fenicio, véase el libro de Pilar González Serrano, *La Cibeles, nuestra señora de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1990, pp. 95-100.

⁷⁰⁴ Véanse las notas de Christian De Paepe a este poema en la edición citada.

poeta parece recordar a antiguas amadas, entre las que se contarían una llamada “Atalanta” y otra “Aretusa”. La figura de Dánae en Diego abre el apartado siguiente.

Dánae

El mito de Dánae, presente en Píndaro y Ovidio, entre otros ⁷⁰⁵, encuentra su pervivencia dentro del 27 en la obra de Diego, Aleixandre y Guillén. Por una parte, Diego recoge su historia en el poema “En mi bautismo” (II, 886) del libro *Carmen jubilar*. Con el sentido del humor y la ironía habitual del poeta, el bebé que recibirá el agua bautismal, como una moderna Dánae, será poseído por Júpiter transformado en lluvia de oro. El bebé del poema también estará ceñido finalmente por un “falso” oro:

Tú como una Dánae te abres, pataleas,
ríes a las guapas, lloras a las feas
y si se te antoja lanzas surtidor.
Y entonces te secan, te riñen, te adoran,
te ciñen pañales y te corroboran
con un imperdible de oro similar.

El mito recibe un tratamiento más ortodoxo en manos de Vicente Aleixandre. En “La maja y la vieja (En la plaza)” (pp. 1099-1100) de *Diálogos del conocimiento* el poeta se refiere a Dánae y la lluvia de oro en las palabras de la vieja que aconseja a una joven aceptar a un torero como amante, tanto por su riqueza material (“de qué vale el oro si se pierde en las manos”) como por su belleza:

Ese torero es bello, pero está solo, y muere.
A ti quien viva llame, no quien muere en las plazas.
Vive quien brilla. Vive quien tiene. Vive
quien da, y tú cual Dánae tomas
esa lluvia de oro y en ella brillas magna.
De ese sólo serás.

Guillén recurre a la exposición ortodoxa del mito en su clasicista “Dánae”, composición del último libro del poeta (*Final*, p. 243). Aprovecha su conocimiento de la mitología clásica para enlazar este mito con el de Perseo y Andrómeda, en tanto que Perseo es el hijo de Dánae. Por ello, resulta un breve y ajustado poema mitológico en que el autor expone sus cuestiones sobre la dualidad de los mitos (la implicación de lo divino en el caso de Dánae, la aventura humana en el caso de Perseo al rescate de Andrómeda).

⁷⁰⁵ Cf. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, pp. 158-159. Las principales fuentes literarias clásicas son Píndaro, *Pítica* XII, 30 y Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 611.

Ícaro y Dédalo

Mayor presencia en las letras españolas de vanguardia tiene el mito de Ícaro, otro de los más populares⁷⁰⁶. Ya los poemas ultraístas publicados en revistas abundan en este mito, ejemplos notables por constituir casos evidentes de uso de mitología clásica en el primer movimiento vanguardista español. Con todo, el mito entronca con uno de los temas favoritos del futurismo italiano, como es la pasión por la aeronáutica y la velocidad, obsesión presente igualmente en el Ultraísmo español –de ello es testimonio el tardío poema “Cruza un aeroplano” (publicado en *La tarde de Lorca*, 21 de diciembre de 1926) de Eliodoro Puche–. Dentro del campo del Ultraísmo, la temática del avión puede tomar la variante mitológica representada principalmente por Ícaro, Mercurio y Pegaso, casos fantásticos que ensalzan la insatisfecha ansia humana de volar. Por su parte, la revista *La Esfera* es una buena cantera de representaciones gráficas del tema del hombre volador, como las ilustraciones de Roberto Martínez Baldrich (1895-1959) al poema “Hélices” de Goy de Silva (1883-1962), aparecido en el número 836 de 1930, o las de “Farolero de estrellas” (nº 846, 1930), del mismo poeta, esta vez ilustrado por Manuel Bujados (1889-1954). Una ilustración de este mismo dibujante la señala Pérez Rojas a propósito del poema “Aviación” de Concha Espina (1869-1955), también de 1930. Más cercanos a la mitología son los carteles de Feliú Elías –más conocido por su pseudónimo Apa (1878-1948)– (*Barcelona 1930. 1.000.000 Habits*) y de Galí (*Orquesta Pau Casals*, 1930)⁷⁰⁷.

Dentro de la poesía propiamente ultraísta, Juan González de Olmedilla acude a dos mitos clásicos, el de Ícaro y el de Prometeo, dentro del poema ya visto “En el corazón recatado y silencioso de la Ciudad” (nº 16 de *Grecia*, 20 de mayo de 1919), donde Ícaro se enmarca dentro de la simbología de la incapacidad del ser humano para volar. Ícaro, como modelo de audaces con destino fatal, se encuentra en una frase ingeniosa de las muchas que, sin firma, jalonan las páginas de *Vltra* entre poema y poema, intentando una definición o justificación del movimiento ultraísta. Ésta aparece en el número 10 de la revista (10 de mayo de 1921):

El ultraísmo es algo atmosférico que gravita ozonizante sobre los medios impuros al nivel de los aviones y de los cerebros icarianos.

Dentro ya del grupo del 27, el mito de Ícaro es recordado en ocasiones por Rafael Alberti, quien colabora con una visión burlesca y desmitificadora en el poema “Venus en ascensor” (I, 352) de *Cal y canto*, donde “Ganímedes impar y pulcro, orina / sobre Ícaro”.

Será más de cuarenta años después cuando, en un poema caligramático perteneciente a *Fustigada luz* (1972-1978), volvamos a toparnos con Ícaro, acompañado ahora de Orfeo, Ovidio e Iris. El poema es un acróstico mediante el cual resulta el nombre de Miró (III, 497). En relación con la simbología propia del mito de Ícaro tenemos unos de los *Versos sueltos de*

⁷⁰⁶ Ovidio, *Metamorfosis*, VIII, 183-235.

⁷⁰⁷ Cf. Pérez Rojas, *Art déco...*, pp. 30-32.

cada día (III, 612), donde el propio Alberti se identifica con el joven excesivamente audaz que vuela hacia el sol. El gaditano quiere representarse como poeta que con 80 años continúa publicando poesía; pero también es posible que sea una imagen real del poeta a bordo de un avión, ya que al comienzo del poemario Alberti afirma que “estos *Versos sueltos de cada día* fueron surgiendo desordenadamente de avión en avión, de hotel en hotel, de ciudad en ciudad” (III, 539). Los versos en cuestión dicen así:

Voy flechado hacia el sol.
Ícaro pretencioso sin edad,
con las alas prestadas.
Descenderé a la tierra,
invictos los caballos
y en mi ardorosa sangre
la inmortal juventud apetecida.

Pero entre los poetas del 27, Gerardo Diego es quien recurre con mayor asiduidad a la historia narrada por Ovidio. El caso más importante, y que constituye uno de los principales poemas mitológicos de nuestro vate, es el precisamente titulado “Ícaro (Fuente de La Granja)” (I, 781-782) del libro *Paisaje con figuras*, composición de innegable aliento clasicista, temática y formalmente. El mito será retomado por Diego en otro poema mitológico, esta vez perteneciente a la *Glosa a Villamediana*. De nuevo, asistimos a una modernización deliberada del mito, aplicado ahora a una mujer, como refleja ya el título “Ícara” (I, 1292). Este tipo de juegos, que Diego lleva a cabo con otros personajes como Tántalo o Narciso, es un rasgo claro de la pervivencia de una tradición que, en este poeta, ha llegado al punto barroco de transgredir el mito original para adaptarlo a una visión novedosa y rebosante de ingenio. En el poema que nos ocupa, el amante es el fuego hacia el que la mujer, enamorada, se aproxima; pero también es el mar, en donde finalmente acabará hundida:

Tristes miran tus ojos asomándose
a los míos, de bruces,
como pozo sin fondo.
Miran ardiendo, desplegados, inmensos,
flotando como alas oscurísimas
que me van a azotar, que se me arrojan
y de pronto se quedan suspensas, maternas,
ocultándome el cielo,
cubriéndome de sombra poderosa.

Por tus ojos rasgados,
no por tus cejas,
que vuelan paralelas más arriba,
eres mi águila empírea.
¿Tan profunda tristeza de mí surte
y te llega a tus ojos? ¿Tanta vena
negra de azul marino ha de colmarte
la inmensidad de tu melancolía?

Suspensa estás, oh Ícara,
Ícara mía augusta,
detenida en tu ruta de suicidio
—un instante, un milagro—
madre infinita del amor.

Pero te hundes en mí
quemándote sin tregua, vuelco a vuelco,
en mí, sol tuyo no, mar tuyo,
tu mar de fuego en vilo
que te lame, amor mío, y te devora
y vuelve a modelarte y a incendiarte
tus voladores, anchos ojos alas.

Tus ojos, tristes de no ver ya nunca el cielo,
me miran, se derrumban, no, me miran.

En otro caso, el nombre de Ícaro se utiliza para formar un adjetivo que expresa una elevada altura. Así sucede en “El paralelo de Despeñaperros” (I, 1412) de *La suerte o la muerte*, donde el poeta decide “abdicar la soberbia cima ícara”. En el poema “Al tumbo de la ola” (II, 1281) recogido en la sección *Hojas*, el poeta se compara con el personaje mítico para describir su llegada a la isla de Santo Domingo en noviembre de 1958, a raíz de unas conferencias que pronunciaría en aquel país; la sensación de rendición ante el expectante auditorio se asimila al mito del joven derribado por su audacia. Además, introduce la famosa frase de César ligeramente retocada. El poeta arriba a la isla

...cual del azul fue derribado
Ícaro audaz, perdidas las alas regaladas,
derretidas las mías al no usado
fuego de amor que libran candorosas miradas.

Anticésar soy ya de La Española.
Vine, vi y fui vencido.

Finalmente, destacamos el poema de 1919 “Aufschwung” (II, 1145) de la sección *Hojas*, donde el mito de Ícaro parece alterado de modo que el poeta se ve a sí mismo como un ser alado que se estrella contra el sol. Al igual que en otros poemas de esta época, el joven Diego está sumamente preocupado por el quehacer del poeta y la casi imposibilidad de llegar a buen fin, temas que le llevan a considerar “tantálica” tal tarea, como dice textualmente en poemas que veremos en el siguiente epígrafe:

Yo soy como un pájaro que tiende sus alas enormes,
la una al Pasado olvidado, la otra al Futuro inseguro,
que me alzan ligero por todos los rumbos aéreos.
[...]
Y el día que fallen vencidas mis alas
me caigo de bruces al sol.

Ineludiblemente asociado al mito de Ícaro, tenemos el del laberinto de Dédalo, padre de Ícaro. Ciertamente, en la poesía española de vanguardia no es notable su presencia, pero un par de ejemplos nos sirven para, al menos, ilustrar su presencia en los poetas del 27. Por un lado se encuentra el poemario de Juan José Domenchina (1898-1959) titulado justamente *Dédalo*, sumido en el Superrealismo. No representa un caso de herencia clásica ni una revalorización del mito, el cual no aparece más que en el alusivo título, con el que el autor posiblemente se refiere al laberíntico

universo de sus versos. En otro poeta sí hay una clara referencia al laberinto de Dédalo, como es el caso de Rafael Alberti en uno de los poemillas (III, 584) de *Versos sueltos de cada día*, como simple alusión a lo laberíntico de la condición humana (“¡Qué dédalo sin fin! [...] ese último enredo de tu vida / es tu vida”).

Tántalo

El mito de Tántalo es tratado en abundancia por Gerardo Diego y mínimamente por Jorge Guillén, sin que tengamos noticia de ninguna otra representación de este mito en sus compañeros de generación⁷⁰⁸. De hecho, *Tántalo* es el título que Diego propone para un libro de “versiones poéticas” –como llama el poeta a ciertas traducciones propias de poemas en otras lenguas–, libro no incluido en las obras completas manejadas⁷⁰⁹. De todos modos, el mito se aplica a situaciones variadas. En “La luna en el desierto” (I, 636) del poemario así titulado (*La luna en el desierto y otros poemas*) la figura de Tántalo representa la vida de los árabes en un desierto en donde el agua solamente se intuye (“Oh la Ismailía infiel, sueño de Tántalo”). Pero es en el poema “Tántalos” (I, 840), del libro del año 1955 *Amor solo*, donde el mito adquiere mayor significación al ser utilizado como vehículo para la expresión de los propios sentimientos del poeta, que se ve acosado por deseos irrealizados, pequeños tántalos que viven dentro de él. El poeta juega con la aliteración mediante la sílaba “tan-”, de la misma manera que por esos años Blas de Otero hará en un famoso soneto⁷¹⁰. El poema de Diego es significativo, por lo cual lo reproducimos completo:

Estoy lleno de tántalos.
No soy yo el tántalo, no, son ellos, ¿cuántos?
diminutos, hormigas, himenópteros,
subterráneos, mineros, voladores,
nupciales: tantos tántalos

que la piel me electrizan, que se empujan
al borde de mis propios labios.

Y no son frutas, no, ni agua en el cáliz
transparentando el oro
lo que ellos, abrasándose,
bebieran o mordieran.

Gota a gota, poro a poro,
liliputienses tántalos asoman,

⁷⁰⁸ Dentro de la vanguardia literaria española se puede citar el cuento o historieta del ultraísta Isaac del Vando-Villar titulada significativamente *El suplicio de Tántalo*, sin mayor referencia al mito clásico que la contenida en el título: el protagonista se dice “sediento de amor”, porque fue abandonado por una mujer.

⁷⁰⁹ Véase la noticia de este libro en I, 809 y en II, 1187-1205. En estas páginas del segundo tomo, dentro de la sección *Hojas*, se incluyen poemas sueltos “que si perteneciesen a los Libros irían a parar a *Tántalo*”. El conjunto de composiciones lo forman en su mayor parte sonetos, pero también se incluyen poemas vanguardistas de sumo interés. Cf. Gerardo Diego, *Tántalo*, Madrid, Ediciones Ágora, 1959.

⁷¹⁰ “Cuerpo de la mujer, río de oro”, del libro *Ancia*, Madrid, Visor Libros, 12ª edición, 1997 (=1958) (“Colección Visor de Poesía”, 12), p. 94.

afilerean yemas de mis dedos,
cabalgan resbalando mis pestañas,
desmelenan antorchas por mis labios.
Y yo quiero, tantático,
sin poder sacudírmelos, raérmelos,
tántalos que no saben
lo que es la seda, el zumo, la dulzura,
el dormir consolados.
Tántalos del suplicio,
tantos y tantos mártires o tántalos.

Con un sentido similar, Diego ya se había identificado con Tántalo en un poema fechado en 1918, “Vocación” (II, 1077), de la sección *Hojas*. La preocupación por la labor del poeta, como antes señalábamos, es constante en la juventud del santanderino. En esta composición, el joven poeta, “obligado a morar en el mundo”, no alcanza la circundante Belleza, lo cual le hace sentirse como el personaje del mito clásico, condenado “a mirar siempre lejos la meta”:

Y ser tántalo eterno, insaciable,
de la esquivia y difícil Belleza,
y enfermar de ese morbo incurable
que se llama “la sed de Tristeza”.

Y tener que decir lo indecible
y embutirlo en el guante del verso,
y tener que poder lo imposible
y abarcar el total universo.

Y tener que medir lo infinito
y cuajarlo en un claro diamante,
y saber del dolor, y del grito...
y del ¡ay!... y seguir adelante...

Así, Tántalo, representante del deseo inalcanzado, de lo imposible de ciertos empeños, es la inspiración para una imagen vanguardista en un poema contemporáneo del anterior: “Limbo” (I, 684) del libro *Limbo*, poema publicado anteriormente en el n° 32 de la revista *Grecia* (10 de noviembre de 1919). Diego se sirve sutilmente de la mitología en una mención a un niño que al volver del limbo cuenta lo que allí ha visto:

Sorprendí sobre un puente
a un poeta clasicista
buscando entre las aguas
la fórmula tantática
del verso de 13 sílabas

Esa visión del poeta joven como Tántalo que no alcanza la Belleza o el “verso de 13 sílabas” la explica el propio poeta en el proemio a las “Versiones poéticas (1919-1949)” (II, 1189) de la sección *Hojas*. Lo que nos interesa resaltar es que el poeta sigue refiriéndose a la tarea del joven poeta como a un acto tantático:

La tentación tantática suele acometer a los poetas en su primera juventud, porque supone una entrada a lo misterios de la técnica poética y a la conquista estrófica y versificadora, con cuyo ejercicio se puede progresar en

la poesía cuando no hay inspiración directa creadora. Otro tanto le sucede al poeta en sus últimas etapas si al creador le asalta la fatiga inventora, a cambio de una mayor conciencia y experiencia.

Otro de los principales poemas de Diego en cuanto a presencia del mito de Tántalo es una composición fechada en 1955 que subvierte el mito de la misma manera en que hace con Narciso, con Ícaro o con los centauros: lo vierte al sexo contrario. Así, por tanto, tenemos el poema de acusada forma vanguardista “Tántala” (II, 1275-1276), incluido en la sección *Hojas*, en que una parte esencial del mito se mantiene según la tradición –el personaje que no alcanza los frutos–, complementada ahora por el deseo imposible de alcanzar las estrellas, todo ello aplicado a una mujer:

Sí Las tocas
Las estrellas y las frutas

Mujer abandonada de las horas
y amarilla de versos
como el sol del desierto
De tus ojos la arena fluye en un río estéril

Y tantas mariposas distraídas
han fallecido en tu mirada
que las estrellas de arriba ya no alumbran nada

Tú Tántala Las tienes ya Las tocas
Abre tu cabellera origen de lo vientos
mujer puntual como la luna llena

Tántala de lo globos y cerezas
Tántala que acabaste y aún no empiezas

Otros poemas no tendrán al mito como eje fundamental, pero sí como parte importante dentro de él, aunque sea solamente con el fin de resaltar un aspecto concreto mediante la comparación o la metáfora basada en el elemento clásico. Así, en el poema “Sed” (I, 1273) de la *Glosa a Villamediana* intuimos el mito en tanto que el personaje clásico está estrechamente relacionado con la sed. En este caso, se refiere al agua salada del mar, que es un fuego abrasador que acaba por convertirse en “líquido tántalo”, curiosa expresión en la que “tántalo” parece haberse convertido en un adjetivo:

Ay, la sed del mar, el fuego
de la sal de las entrañas
le abrasa, el líquido tántalo

–tántalo buzo en sí mismo–
por pecado original.

La extensa “Égloga de Antonio «Bienvenida»” (I, 1480) incluye al final una mención breve el mito al describir diversas suertes del torero. El animal será “tántalo penando” en cuanto que no puede alcanzar al torero. Otra asimilación curiosa convierte a un caminante, Don Doroteo, que no llega a su destino, en “Tántalo de ruta y de fruta”, en el poema “Fabulilla del indiano de Salduero” (II, 960-961) de *Soria sucedida*.

Por lo que respecta a Guillén, habrá que esperar a su último libro, *Final*, para hallar huellas de este mito en su poesía. Así, el poema “Para no mancharse” (p. 334) nos presenta a un filósofo que ansía utopías tan inalcanzables como las frutas o el agua del condenado mitológico.

Bóreas y Oritía: el viento enamorado

Los estudios acerca de la presencia del mundo clásico en la obra de Lorca señalan como un caso excepcional el del romance de Lorca “Preciosa y el aire” (PRG, pp. 177-182), donde se supone que cobra mayor fuerza la mitología clásica, pues a pesar de que el propio Lorca afirmaba que este poema describía un mito de su invención, Amado Alonso ya señaló la concomitancia con el mito ovidiano de Bóreas y Oritía⁷¹¹. Posteriormente se ha estudiado con más detenimiento esta influencia precisa⁷¹², pero, con todo, es bastante dudosa la afiliación directa del romance gitano de Lorca con la narración de Ovidio. Sí es patente la semejanza del planteamiento general – el viento enamorado que persigue a una muchacha –, pero no parece suficiente para asignar una dependencia textual tan directa. Sin embargo, no es del todo aventurado suponer un recuerdo lorquiano de la narración clásica, habida cuenta de los testimonios sobre su afición a la lectura de las *Metamorfosis*⁷¹³. Por otra parte, el tema del viento seductor responde a una tradición que nace en la Antigüedad, posteriormente entrelazada con el carácter lascivo o lujurioso que se le atribuye a la perdiz, y que a través de distintos textos medievales, de nuestra lírica popular y de los poetas áureos llega hasta el presente, como ha estudiado Ángel Gómez Moreno⁷¹⁴.

El poema de Lorca, que después formaría parte del volumen *Primer romancero gitano* (1928), se publica en el número primero de *Litoral* (noviembre de 1926). La pequeña gitana, que en abierto homenaje por parte de Lorca comparte nombre con *La gitanilla* de Cervantes, es perseguida por el viento, enamorado de ella, al igual que ocurría en el mito clásico. Así, el viento perseguidor –“San Cristobalón”–, es llamado “sátiro de estrellas bajas” (téngase en cuenta que San Cristóbal es identificado con un sátiro o con Pan en *Títeres de cachiporra*⁷¹⁵). El viento, tradicional corredor de estrellas (como en los poemas “Veleta”, “Madrigal de verano” y “Manantial” de *Libro de poemas*), en esta ocasión se fija en una estrella

⁷¹¹ *Metamorfosis* VI, 675-721. Véanse pp. LXVI-LXVII de “Federico en persona”, prólogo de Jorge Guillén en el tomo I de las *Obras completas* de Lorca en la edición de la editorial Aguilar.

⁷¹² Por ejemplo, en el artículo citado de Camacho Rojo, “Apuntes para un estudio...”, p. 61, o en el de Martínez Nadal, “Ecos clásicos...”, pp. 37-55.

⁷¹³ Cf. Camacho Rojo, “Apuntes para un estudio...”, pp. 56-57.

⁷¹⁴ Cf. Ángel Gómez Moreno, “La perdiz en la literatura, el folklore y el arte: a propósito de una charla sobre Brunetto Latini”, en *Cuadernos de Filología Italiana*, nº extraordinario I, 2000, pp. 85-98.

⁷¹⁵ Véase el artículo de Jeremy Forster, “Aspects of Lorca’s St. Christopher”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 43, (1966), pp. 109-116. Foster señala la existencia de tradiciones populares andaluzas que pueden influir en la identificación de San Cristóbal con el viento; por otra parte, el viento como seductor tiene sus antecedentes en la poesía tradicional española, como también apunta Foster, citando el artículo de Daniel Devoto, “El elemento tradicional en la obra de García Lorca”, en *Filología*, II, 1950, pp. 292-341.

baja, es decir, en la gitana Preciosa. Y en la conferencia-recital sobre el poemario, Lorca afirma que éste

...empieza con dos mitos inventados: la luna como bailarina [“Romance de la luna, luna”] y el viento como sátiro. [...] ...mito de la playa tartesa, donde el aire es suave como pelusa de melocotón y donde todo, danza o drama, está sostenido por una aguja inteligente de burla o de ironía.⁷¹⁶

En la conferencia sobre *El cante jondo*⁷¹⁷ Lorca afirma lo siguiente:

El viento es personaje que sale en los últimos momentos sentimentales, aparece como un gigante preocupado de derribar estrellas...

Pero el romance gitano no agota las versiones del tema del viento enamorado en la poesía de Lorca. También el “Romance apócrifo de D. Luis a caballo” (PRG, p. 303) muestra al viento como “escultor de bultos” y “burlador de romanos”, hecho que entronca, por un lado, con el reforzamiento del histórico pasado romano de Andalucía, y por otro con el sentido del viento como ser animado, que, en cualquier caso, alcanza su mejor expresión en el romance de Preciosa. Este tema, particularmente grato a Lorca, reaparece con cierta frecuencia en la poesía del granadino⁷¹⁸, empezando por tres composiciones de su primer poemario, *Libro de poemas*. “Veleta” (OC, I, pp. 61-62), el poema inicial del libro, ya muestra al viento “moreno, ardiente” y cautivador de jóvenes (“Llegas sobre mi carne / Trayéndome semilla / De brillantes / Miradas...”) que es rechazado (“¡Dejadme!”). En la “Balada de un día de Julio” (OC, I, p. 106) la niña del poema no le tiene miedo “al airón y a la sombra”⁷¹⁹, mientras que el viento del poema “Manantial. Fragmento” (OC, I, p. 159) –ejemplo de recreación del mito de Dafne, como ya vimos– recuerda la idea expresada en el romance gitano sobre el viento como “sátiro de estrellas”:

...lanzarse con los vientos
A las estrellas blancas.

El famoso “[Arbolé arbolé]” (CPC, pp. 121-123) es otro egregio ejemplo de bella joven requerida por el viento:

La niña del bello rostro
está cogiendo aceituna.
El viento, galán de torres,
la prende por la cintura.

Y tras el paso de distintos pretendientes que solicitan a la muchacha, el viento acaba como vencedor:

La niña del bello rostro
sigue cogiendo aceituna,

⁷¹⁶ Edición citada de Christian De Paepe, pp. 309-310, o p. 1116 del tomo I de las *Obras completas* de la editorial Aguilar.

⁷¹⁷ *Obras completas* de la editorial Aguilar, I, p. 1017.

⁷¹⁸ Véase la nota primera de Christian De Paepe al romance “Preciosa y el aire” en la edición citada.

⁷¹⁹ Tal vez se refiera al “pozo airón”, del que da cuenta el romance tradicional “Ya se van los siete hermanos”.

con el brazo gris del viento
ceñido por la cintura.

En el cuarto de los “Nocturnos de la ventana” (CPC, p. 91) se atribuyen al viento características humanas, tales como la voz:

Al estanque se le ha muerto
hoy una niña de agua. [...]
El viento le dice “niña”
mas no puede despertarla.

En “Escuela” (OC, I, pp. 212-213, cuarta parte de “Historietas del viento” de *Suites*), pequeño diálogo entre Niño y Maestro, el viento vuelve a aparecer como galán de jóvenes (“¿Qué doncella se casa / con el viento?”), esta vez triunfador, pues la “doncella de todos / los deseos” le acaba ofreciendo “su corazón abierto”. Otro caso de este “mito”, también en las *Suites*, lo tenemos en “Canción del muchacho de siete corazones” (OC, I, pp. 282-283), donde un muchacho que no encuentra el amor tropieza con el viento, el cual puede ser un serio rival amoroso:

En el alto monte, madre,
tropezábamos yo y el viento.

Y en “Soledad insegura” (OC, I, p. 483) se apunta de nuevo esta idea del viento como amante y acosador de muchachas, en este caso con el complemento de otra historia mítica, la de Filomela, ya convertida en ruiseñor:

Filomela canta, [...]
con una queja en vilo de Sur loco...

Curiosamente, la idea del viento enamorado y raptor de jóvenes encuentra una notable herencia también en otros poetas del 27, si bien no podemos tampoco hablar de un caso de tradición del mito ovidiano, sino solamente de aspectos muy cercanos a él. Pedro Salinas, por ejemplo, visualiza en más de una ocasión el tema del viento enamorado, como en “[No me sueltes]” (pp. 590-591) de *Largo lamento*, donde, además, se habla explícitamente de “mitos”. El mito de Bóreas y Oritía o el de Céfalo y la Aurora son los más cercanos a la temática de este poema, donde a una muchacha, estrechamente identificada con la brisa, se le avisa del peligro del viento de las praderas (“el viento te tienta”), pues “los mitos, en el campo, siempre acechan”. En el poema “Dueña de ti misma” (p. 535) de *Largo lamento*, Salinas presenta de nuevo al viento como seductor de jóvenes, en este caso las hojas de los árboles, “si un huracán las toma por amantes”:

O son felices si un adolescente
céfiro retrasado
las coge por el talle, como novias
primeras y las lleva
por el espacio en valsos lentos.

Años más tarde, en *Confianza*, el poema “[La cabeza está inclinada]” (p. 868) incluye una imagen parecida, aunque bastante más alejada de cualquier interpretación mítica, pues el viento que “se apodera de los rizos [...], juega que juega” no es necesariamente seductor, a pesar de los versos finales:

Ella, dolida, pensante,
no sabe
que otra fuerza,
más que la suya, allí fuera,
está jugando con ella.
La pensativa y el viento,
la atormentada y su pelo,
el amor, y el aire, nada.

Con Gerardo Diego el mito del viento enamorado puede vislumbrarse de igual manera en el soneto “Viento sur” (I, 456) de *Alondra de verdad*. Es posible que el romance lorquiano, publicado en revista en 1926, inspirase de algún modo a Gerardo Diego en la composición de su poema, fechado en febrero de 1933. En los últimos versos del soneto, el poeta expresa la idea del viento raptor de hombres:

El viento que me empapa de paisaje.
Sur, viento sur, enrólame en tu viaje
y ráptame en tus brazos de horizontes.

El poema “Rapto” (I, 393-394) del libro de Emilio Prados *Memoria de poesía*, presenta igualmente similitudes con el romance de Lorca, en cuanto al tema del viento raptor de muchachas; sería también posible una influencia mutua entre los dos poemas, escritos en fechas cercanas, ya que la composición del libro de Prados se sitúa entre 1926 y 1927. En el caso de Prados, aunque el viento comienza a ceñir a una muchacha (“el viento se te echa encima / te quiere robar entera”), e incluso parece que ha vencido (“¡Ya te lleva / sobre su lomo en pedazos!”), finalmente ésta se libera (“¡Allá va el viento burlado!”).

También en Vicente Aleixandre existe la idea del viento raptor, de nuevo sin mayor referencia directa a la mitología clásica. El poema “El suicida (1837)” (p. 1439), que cierra la sección de poemas metafísicos en *Poemas varios*, 2 en el tomo de la editorial Visor, corresponde al universo poético de los *Diálogos del conocimiento*. En este poema, donde se recrea la muerte de Larra, la mujer con quien el articulista tuvo relaciones amorosas, Dolores Armijo, se acerca a la casa tras el suicidio de Figaro, ya muerta ella también:

Por esa calle en sombra está la casa.
Allí me espera. La locura o el aire
que me tomó y en brazos vuelo o amo.

Rafael Alberti cuenta con otro ejemplo de viento raptor de jóvenes; se trata de “Viento, estás loco...” (II, 473-474) de *Poemas de Punta del Este*, con el dato esclarecedor de que se le llama al viento “dios”:

Allí te veo, escucho
tus fuertes cabezazos encendidos,
tu rencorosa cólera, esa ira
que se alza en ti de cuando en cuando, como
si quisieras decirnos, inculcarnos
que eres tú el dios, el único elemento.

Teseo y Ariadna

El mito de Teseo y Ariadna tiene como fuentes clásicas más importantes no sólo a Ovidio y sus *Heroidas* o su *Arte de amar*⁷²⁰, sino también a Catulo, quien en el *carmen* 64 revive la historia mítica a modo de epilio. A pesar de la riqueza de matices del mito, los poetas de vanguardia centran su atención en el hilo de Ariadna, salvador de Teseo, como es el caso de Guillermo de Torre, el vanguardista empedernido y precoz. Este poeta se vale de dos personajes míticos –Psique y Ariadna– en un contexto quasi-dadaísta de movimiento y velocidad, en el poema “Bric-a-brac” del penúltimo número de *Grecia* (nº 49, 15 de septiembre de 1920), donde

PSYCHE EMERGE NEO-KANTIANA
ARIADNA ES BRÚJULA DEL LABERINTO

Los poetas del 27 continúan atentos al hilo de Ariadna, como en el poema “Números” (p. 140), publicado en el nº 5 de la revista *Carmen* (abril de 1928), resultando finalmente el nº 22 del libro de Pedro Salinas *Seguro azar*. Tal vez el poeta se refiera a la muchacha como a la portadora del hilo para salir del laberinto cretense: el hilo de Ariadna sería el conocimiento para resolver los cálculos matemáticos, ya que “en la mesa de al lado / dos hombres echaban cuentas”. Pero como no se tiene ese conocimiento, se presenta a Ariadna abandonada en Naxos por Teseo, inalcanzable, por tanto:

Y yo me quedé mirándolas [a las cifras]:
–¡qué constelación perfecta
tres por tres nueve!– olvidado
de Ariadna, desnuda allí
en islas del horizonte.

Años después, en el “Nocturno de los avisos” (pp. 780-783) de *Todo más claro* se dan cita varios elementos clásicos. Los anuncios luminosos de los edificios traen a la mente del poeta asociaciones con personajes del mundo clásico⁷²¹, como ya vimos. El cable eléctrico del tranvía se interpreta como el hilo de Ariadna, que guía al vehículo; pero en el mundo contemporáneo no existe el personaje mítico:

Tu piso, sí, tu acera, están muy claros,
pero rayos se cruzan en tus crestas

⁷²⁰ *Heroidas*, X y *Arte de amar*, I, 525-564. Ovidio trata la boda de Baco y Ariadna, continuación natural del relato, en *Fastos*, III, 459-516.

⁷²¹ Un caso similar lo tenemos en la prosa titulada “Friso occidental. Apoteosis de los carteles” de Guillermo de Torre, publicada en el nº 9 de la revista *Vltra* (30 de abril de 1921). En ese texto, una hilera de anuncios publicitarios se asimila a un friso decorativo antiguo.

y el aire se me vuelve laberinto,
sin más hilo posible que aquí abajo:
el hilo de un tranvía sin Ariadna.
¡Qué fácil, sí, perderse en una recta!

Jorge Guillén presenta una curiosa alusión al hilo de Ariadna en un soneto del *Cántico* de 1945, titulado precisamente “Ariadna, Ariadna” (p. 268), en que el sujeto pide ayuda a la joven mítica –“Ariadna, Ariadna, por favor, tu hilo”– para aclarar el sentido caótico del mundo. Pero será en *Y otros poemas* donde el mito alcance su mejor expresión dentro de la sección “Ariadna en Naxos” (pp. 37-47) –que fue objeto de estudio por Manuel Alvar⁷²²–, y sucintamente, a modo de evocación, en “Viaje al gran pasado” (*Final*, p. 275).

Con Gerardo Diego nos acercamos a elaboraciones más complejas del mito, incluyendo la lucha de Teseo con el minotauro. La historia del laberinto de Creta y el hilo salvador de Ariadna encuentra su eco en el poema “A José de Ciria y Escalante” (I, 289) de *Versos humanos*, donde Diego se lamenta de la muerte del joven poeta, a quien le pide, ahora que se encuentra en el cielo, entre las estrellas, que les explique a los poetas que quedan en la tierra el camino verdadero de la poesía (“devana en nuestro instinto / el hilo conductor del laberinto”), nuevo caso de la obsesión de Diego por hallar el camino cierto de la creación literaria. El mito de Teseo y el laberinto encuentra, no obstante, su más elaborada plasmación en el breve poema “Colegiata-Santillana” (II, 1439), poema de la serie “Mi románica España”, de *Hojas*:

Los felinos arañan
los enredazos del insoluble laberinto.
Intactos siguen, tiran de ellos arqueros necios,
rúbricas, culebreos, mas sin nudos
de dos cordones gemelos.
Y el intestino circular no cesa.
¿No habrá salida resbalada al astrágalo
o arriba a la moldura tan serena?
Y el laberinto indescifrable corre y corre.
¿En donde estás, Teseo?

Por último, Diego sugiere en el poema “Al doble principado onomástico de Eugenio d’Ors” (II, 1270), también de la sección *Hojas*, que el filósofo barcelonés “descuelga, abraza su lira / y canta al potente Minos”, el rey del palacio cretense de Cnosos, tradicionalmente identificado con el laberinto de Dédalo en el que habita el minotauro contra el que lucha Teseo.

⁷²² Manuel Alvar, “Ariadna en Naxos”, en *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Luis T. González del Valle y Darío Villanueva (editores), Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984, pp. 73-88, recogido posteriormente en el volumen *Símbolos y mitos*, Madrid, CSIC-Instituto de Filología, 1990 (“Biblioteca de Filología Hispánica”, 1), pp. 155-171.

Orfeo

Orfeo es otro mito de amplia tradición en las letras españolas⁷²³. La fuente clásica primordial se encuentra ahora tanto en Ovidio, como en Virgilio y sus *Geórgicas*⁷²⁴, para el episodio mítico de Orfeo y Eurídice. La figura de Orfeo está tradicionalmente ligada al poeta y al músico, condiciones del personaje clásico que los poetas de vanguardia explotan, derivando en ideas más abstractas como la belleza o la armonía. Será tema de algún pasaje el descenso infernal en busca de Eurídice por parte de Orfeo, quien no se libra tampoco de la desmitificación a manos de Alberti. En cualquier caso, los tratamientos más elaborados de nuevo los encontramos en Gerardo Diego. Para el poeta es evidente la atribución de características derivadas de la actividad de Orfeo como poeta y músico (la belleza y la armonía) en un escenario campestre, donde el balido sin música de los animales (“balido sin límites”), sugiere al poeta un “reino sin Orfeo”, es decir, sin armonía ni belleza musical. El fragmento pertenece al poema “Grey” (II, 355) de *Biografía incompleta*. Pero el personaje de Orfeo tiene su más importante plasmación en un soneto mitológico al más puro estilo clásico español, precisamente titulado “Orfeo” (II, 757), del libro *Cementerio civil*. Se alude al mito de Hipómenes y Atalanta, además de a Eurídice, la amada de Orfeo, por la cual realiza su descenso a las regiones infernales:

¿Para quién cantas tú, para quién canta
tu alma de luz, el lirio de tu cuello?
¿Para el fuego de Apolo o el cabello
en fuga huracanado de Atalanta?

Árboles, rocas, fieras, mueve, imanta,
bambolea y concentra tu destello
de oro, tu timbre que, si eriza el vello,
desde el orco hasta el cielo nos levanta.

Tu voz conduces, intervalas, bañas
en llanto. Se te rompe. Mas perdura
tu mano, Orfeo, que edifica y dice

—arrancando a la lira sus entrañas—
las sílabas de un nombre que inaugura,
crea toda la música: ¡Eurídice!

Ya vimos en el poema “A Ida Haendel” (I, 672) de *La luna en el desierto y otros poemas*, la aparición de la lira de Orfeo, comparada con el instrumento de la violinista a quien está dedicado el poema.

Jorge Guillén expresa sus alabanzas hacia el músico mítico en “Órfico” (*Y otros poemas*, p. 264), poema encabezado por un verso de Propertio (*non satis est illo tempore longus amor*, I, XIX):

⁷²³ Cf. el ya antiguo estudio de Pablo Cabañas Martín *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948 (“Colección Anejos de cuadernos de literatura”, 1).

⁷²⁴ Ovidio, *Metamorfosis*, X, 1-85, 148-739; XI, 1-84. Virgilio, *Geórgicas*, IV, 453-527.

Quiero abismarme en el tesoro
De tu reserva, de tu gracia.
Déjame que me una al coro
Que guía el músico de Tracia.
Yo seré amor, Orfeo, lira.
Te quiero fatalmente. Mira.

Con un poema en prosa del libro *Ocnos*, titulado “Regreso a la sombra” (pp. 611-612), Luis Cernuda afronta la inexistencia de los dioses antiguos en el sórdido mundo actual, a la vez que recrea el mito de Orfeo en los infiernos, aplicado a un personaje contemporáneo que al entrar en un misterioso hotel abandona su vida pasada. Al igual que el personaje clásico, vuelve la mirada hacia lo que le es grato, pero ya inalcanzable para siempre.

La desmitificación a la que aludíamos se produce en el poema, ya visto varias veces, “Venus en ascensor” (I, 351-352) de *Cal y canto*, de Rafael Alberti. A Orfeo le acompaña otro músico de la Antigüedad clásica, Arión:

Realización de voces. Se perfila el sonido.

Con la esperanza a cuatro pies, procura
pescar, mientras expira,
Orfeo, del cajón de la basura,
La concha de su lira.

Finalmente señalamos el nombre de una sección del libro de Alberti *Pleamar*, titulada “Arión (Versos sueltos del mar)” (II, 163-184), pero sin ninguna otra relación con el músico griego que la referencia a su canto marino, es decir, sobre los delfines que lo salvaron cuando fue arrojado por la borda. A esta tradición alude Góngora en los versos 14 y 18 de la primera de las *Soledades*, poema del que Alberti era confeso devoto.

Perseo y Andrómeda. Pegaso

La tradición del mito de Perseo y Andrómeda está presente en los poetas españoles del 27 con distintas significaciones, dependiendo de la voz del poeta, desde la imagen metonímica basada en elementos del mito hasta la propia recreación y adaptación del mito clásico a la realidad contemporánea. Por otra parte, la figura de Perseo se asocia en alguna ocasión a la del caballo alado Pegaso, del que es jinete. El caso de Lorca es significativo por el empleo de una imagen metonímica de gran aliento poético. Se trata del poema “Canción del día que se va” (CPC, p. 228), ya estudiado por Vicente Cristóbal⁷²⁵, estudio al que nos remitimos para más detallado análisis:

En la tarde, un Perseo
te lima las cadenas,

⁷²⁵ Vicente Cristóbal, “Imágenes lorquianas...”, pp. 386-387. Sobre la historia y pervivencia del mito de Perseo y Andrómeda, aunque sin mención a este ejemplo de Lorca, véase también de Vicente Cristóbal “Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas”, en *Cuadernos de Filología Clásica*, 23, 1989, pp. 51-96.

y huyes de los montes
hiriéndote los pies.
No pueden seducirte
mi carne ni mi llanto,
ni los ríos en donde
duermes tu siesta de oro.

Gerardo Diego compone toda una sección del poemario vanguardista *Imagen*, titulada “Zodiaco”, extremando la riqueza de menciones a diversos mitos concretos. Con todo, el tratamiento es desmitificador y burlesco, presentando una Andrómeda que pretende escapar a lomos de un Pegaso demasiado lento:

Andrómeda la bella
querría huir galopando sobre Pegaso.
Pero Pegaso
va paso a paso.

Un poema posterior, “Cabo de Gata” (II, 442-444), del libro *Vuelta del peregrino*, reúne toda la mitología posible presente en el cabo de Gata: prometeos, andrómedas, Ulises, Heracles, Gea, Venus... Se trata de la enumeración de diversos personajes y seres de la Antigüedad clásica que viven en el cabo almeriense, cuyas aguas están “consolando a andrómedas”. Finalmente, destacamos la existencia de un poema en prosa perdido titulado *Perseo*, del cual nos da noticia el propio Diego en el prólogo a la sección de los poemas en prosa (II, 1176):

Pocos poemas en prosa son obra mía, y de esos pocos, algunos se han perdido y jamás volví a encontrar los papeles. Recuerdo uno de ellos, un *Perseo* que se parecía muy poco a la poética historia. Por allí circulaban sus padres, Zeus y Dánae, con los consiguientes mitos de Medusa y Andrómeda, entre los vagos recuerdos que aventuro.

Sin duda, el “Lamento de Andrómeda” (pp. 684-686), poema compuesto hacia 1927-1928 y no incluido en ningún poemario, es el definitivo poema mitológico de Luis Cernuda. El lenguaje característico del poeta sevillano – sensual, elegante y cargado de imágenes sugerentes– conforma este magnífico poema mitológico en primera persona, del cual citamos una estrofa clave para la presencia del mito clásico:

Pálida te escuché con un escalofrío
Adormecer al monstruo su tristeza incesante:
Tu voz, como la voz del viento sobre el río,
Levantaba en mi alma un deseo cambiante.

Leda y el cisne

Ya vimos cómo el poeta y diplomático Ramón de Basterra publica en la revista *Hermes* de Bilbao un conjunto de composiciones, no vanguardistas, tituladas “Paseos romanos”, en las que se describen lugares emblemáticos de Roma como el Foro Romano, el Palatino, la Vía Apia o los Foros Imperiales. El lugar arqueológico estimula el recuerdo de algún mito

clásico, como en este fragmento de un poema dedicado a los restos del templo de los Dioscuros en el Foro Romano; la mención a los hijos de Leda fuerza la explicación del origen mítico de los gemelos:

Vecino a los tres fustes del prostilo
del de Cástor y Pólux que fue templo,
en el cielo azulado de berilo
las nubes cándidas contemplo.

Más virgíneos que el mármol y la greda
sus recortados bloques; blancor pura
cual la del cisne elíseo con la Leda,
en el fresco azur de ventura.

Otros poemas pertenecientes al Ultraísmo recrean con manifiesta coherencia el mito clásico. El poema “Leda” de Z. Alonso M. de Noguera, publicado en *Grecia* (nº 14, 30 de abril de 1919), es aún una recreación modernista del mito de Leda⁷²⁶, pero, si bien fuera del marco de nuestro análisis –debido a la tendencia poética a la que pertenece– no podemos obviarlo, ya que fue publicado en una de las dos principales plataformas del Ultraísmo, el movimiento vanguardista más genuinamente español, y, además, es un poema de tema exclusivamente mitológico:

Desnuda y temblorosa, la princesa de Esparta
al olímpico Cisne acoge en su regazo,
y el Cisne, con su pico, la roja boca ensarta
ceñido al albo cuello por el ebúrneo brazo.

Esplende en rosa y nácar la desnudez divina
de Leda, entre el plumón albugíneo del Ave,
y en el dulce deliquio, su cuerpo determina
la opulenta cadera y el seno erecto y suave.

El Cisne, entre los muslos de la venusta Leda,
su blanco cuerpo enarca tremando en un espasmo,
en tanto abre el flabelo de sus alas de seda
cubriéndola en el goce supremo del orgasmo.

Y Leda, estremecida de un deleite infinito,
luminosa y desnuda bajo el Cisne Inmortal,
su gentil cuerpo escorza en el fálico rito
y con rumbo a Citeres va en la nave nupcial.

Un poema, ahora sí, plenamente vanguardista es el que bajo el título “Buró de gran empresa” publica Rafael Laffón (1895-1978) en *Mediodía* (nº 4, septiembre de 1926). El poema aúna mitología y maquinismo de forma ejemplar, partiendo de la idea de que el tecleo de una máquina de escribir recuerda al picoteo de un ave. Así, la secretaria toma notas al dictado del jefe, quien, metaforizado en el cisne cuyo picoteo se escucha a través del tecleo de la máquina de escribir, deja preñada a la secretaria de su “idea”, es decir, del contenido del texto que dicta. Al mito de Leda se le une la mención a Apolo, el “moderno ingeniero” de la “lira de acero”:

⁷²⁶ Sobre este mito cf. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, p. 317.

I

La Underwood picotea
su campo andante –campo inverso–,
picotea, loca de idea,
esta gentil ave-universo.

II

Señorita: sacáis un ritmo
a la Underwood, de nueva emoción;
el ritmo puro del logaritmo
de la sonata *Cotización*.

Y he dado en pensar una Leda...
¡Renovada mitología!
(La Underwood, ave... Y usted queda
–Leda–, en cinta de mi teoría...)

III

Otra máquina: la Burroughs;
varonil, seca y puritana,
dice un himno a la exactitud.

IV

Una lira de acero
en el buró de toda gran empresa.
Y Apolo, moderno ingeniero...

Para su boca –lápiz fresa–,
Señorita, mi verso venidero.

Dentro de los poetas del 27, en Lorca se comprueba un interés mayor por el mito que en el resto de compañeros. Aparte del poema “Leda” (OC, I, p. 705), que no parece contener más referencia al mito en cuestión que el propio título, la narración mítica es el modelo para la “Balada sensual” (PIJ, nº 49, pp. 226-227), composición que, aun conservando elementos modernistas, elabora de manera más personal el mito clásico grecolatino, pues el poeta entremezcla la escena de Leda y los deseos del yo mediante un estribillo de tres versos:

Sólo una rubia cadera entre el ramaje
Apareció temblorosa.
Los senos se escondieron en celajes
De jazmines y rosas. [...]

El alma llevaba en la frente armoniosa.
Leda dulce suspiraba
Sobre una luz espléndida y gloriosa
Que el cisne le prestaba.

En el poema “Segunda página. Cisne” (OC, I, p. 231) de *Suites* se evoca la figura del cisne, incluido el componente mitológico referido a Leda. No obstante, el poeta quiere negar el mito de Leda, así como el de Pan y

Siringe⁷²⁷; la negación de los mitos se entiende en referencia a la muerte (“remolcas / a la barca de los muertos”), que impide la realización de ninguno de los mitos (“Ni Pan / ni Leda”, “Ni bosque / ni siringa”), ni tampoco del amor (“Ni carne rubia / ni besos”).

Otro poeta del grupo como Luis Cernuda, en “Las islas” (p. 427-430) de *Vivir sin estar viviendo*, parece tener en mente al cisne poseedor de Leda. Martínez Nadal⁷²⁸ analiza este poema, donde el sujeto narra una experiencia sexual con una mujer:

Mis manos en sus pechos, su cintura
Quebrarse pareció al extenderme sobre ella,
Y en silencio circundante, al ritmo
De los cuerpos, oí su brazalete,
Queja del ave fabulosa que escapaba.

Martínez Nadal sugiere que Cernuda alude

...al cisne, el ave de Venus, imagen de la realización máxima de un deseo y a cuyo supuesto canto aludía Cernuda como símbolo supremo del placer que muere en sí mismo. [...] ¿O pensaría en el Fénix, el ave que en el momento de morir volvía a renacer y entonaba, al igual que el cisne, un canto de muerte?

Posiblemente la referencia al cisne sea la más acertada, bajo nuestro punto de vista. Aventurado sería proponer el posible cruce con el mito de Leda bajo el cisne-Júpiter.

Al poemario de Rafael Alberti *Roma, peligro para caminantes* pertenece “Monserrato, 20” (III, 13), donde, aunque muy brevemente, se presenta el mito de Leda inmerso en el mundo de la capital italiano como otra de las múltiples herencias de su glorioso pasado, como los “dioses del mar” o los “atletas coronados”:

Desciendo la escalera de mi casa,
mirado de relieves. ¿Dónde sueño?
Dioses del mar y atletas coronados,
cabezas de guerreros, bailarinas
cimbreadas de finos tallos ágiles,
Leda ciñendo al cisne complacida,
letras insignes, lápidas y nombres...

Breve es también la mención al mito por parte de Gerardo Diego en “Virgo” (I, 79), de la sección “Zodiaco” del poemario vanguardista *Imagen*. Junto a una mención al caballo alado Pegaso, el mito de Leda encuentra acogida a raíz de una mención a la constelación del Cisne, que observa a Virgo:

La mira el Cisne y piensa en Leda.
Como pueda...
—Pon en mis ancas tu raso
—dice Pegaso—.

⁷²⁷ María Dolores Castro Jiménez cita este poema —bajo el título de “Caistro”, incluido en el libro *Álbum blanco*— en el artículo “Pan y Siringe: apariciones en nuestra literatura”, en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1989, tomo III, pp. 425-431.

⁷²⁸ Martínez Nadal, “Ecos clásicos...”, pp. 37-55.

El caso de Jorge Guillén y su “Cisne sin Leda” (*Y otros poemas*, p. 304) entra en el grupo de la tradición indirecta, en tanto que el poeta vallisoletano toma como punto de partida para su composición “La Leda senza Cigno” de Gabriele d’Annunzio. Por último, en fechas cercanas a la composición de este poema, Dalí pinta uno de sus cuadros más característicos, con el mito de Leda como tema principal: *Leda atómica* (1949), retrato de su compañera Gala en función de la mujer de Tíndaro acechada por el cisne-Zeus.

Hero y Leandro

Algunas conocidas parejas de amantes presentes en los versos ovidianos han originado una rica tradición que no se interrumpe con los vanguardistas, sino que produce algunos curiosos frutos acordes con la moderna estética. Una de las parejas más conocidas es la formada por Hero y Leandro⁷²⁹, cuya historia intuimos en el poema “[Nadadora de noche, nadadora]” (pp. 436-437) de Pedro Salinas, composición perteneciente a *Razón de amor*. En este caso, es la mujer la nadadora nocturna, posiblemente relacionada con el mito clásico a raíz de la mención a los “mares de siglos, siglos de tinieblas”, es decir, propios de un pasado remoto. La joven no logrará alcanzar viva la orilla opuesta:

Así tu triunfo
tu fin será, y al cabo, traspasadas
el mar, la noche, las conformidades,
del otro lado ya del mundo negro,
en la playa del día que alborea,
morirás en la aurora que ganaste.

No obstante, es en los versos de Gerardo Diego donde las historias ovidianas de los amantes desgraciados adquieren variadas formas. Hero y Leandro reviven en el gongorino poema “A Juan Belmonte (Boceto para una oda)” (I, 1377-1378) de *La suerte o la muerte*, en donde, además, se deja constancia de que la historia tiene una gran tradición (“graves evangelistas lo han narrado”). El poeta aplica la historia mítica al torero, nuevo Leandro que tiene como amor el toreo, su Hero. Como Leandro, las aventuras del torero comienzan al atardecer; Diego juega con el ondear de la capa del torero comparándolo a las olas marinas, elemento con el que remite al nadador de la desgraciada historia antigua:

La luna, el campo, el río
y un muchachuelo que lo cruza a nado,
Leandro sin más Hero
—graves evangelistas lo han narrado—
que el destino inmortal de ser torero.
Ya alcanza, pisa ya la opuesta orilla.
Ya la alambrada burla del cerrado.

⁷²⁹ Las fuentes principales son Ovidio, *Heroidas*, XVIII y XIX, y el poeta griego del s. V d. C. Museo con su epilio *Hero y Leandro*.

[...]
Y solo, sin testigos de entusiasmo,
bajo palcos de estrellas,
presidenta la luna, absorto en pasmo
torea Juan Belmonte...
[...]
Tal le admiré yo un día.
Ya declinaba el sol. Era la plaza
un brasero abrumado de ceniza.
[...]
En medio del silencio van las ondas,
las rojas ondas de la capa abriéndose
con un rumor de viento entre las frondas.

En el poemario *Biografía incompleta*, la composición “Caída del cosmonauta” (II, 380) recrea de nuevo esta misma historia, simplemente sugerida por la escafandra de un astronauta que parece impedirle moverse:

El pobre Don Escafandro
quiere nadar y no puede
(Hero en brazos de Leandro)

Píramo y Tisbe

Otras parejas de amantes míticos de la Antigüedad grecolatina, como Píramo y Tisbe, son igualmente materia clásica de los versos de Diego, concretamente en el poema “He vuelto a hallarla” (I, 876) de *Amor solo*, donde el autor quiere mostrar su amada a los jóvenes enamorados de la mitología:

Venid a verla, amantes nuevos:
Hero, Leandro, Tisbe, Píramo.
Venid a verla, tierna en años,
rica en aromas de los siglos.

Ifis y Anaxárete

Ifis y Anaxárete⁷³⁰ es un mito que comporta dos aspectos principalmente: por un lado, la caracterización del amante transformado en piedra a causa de la negación del amor, y la introducción del tópico literario clásico del *paraclausíthyron* o *exclusus amator*, de amplia fortuna en la literatura posterior. Ambos aspectos sobreviven en los poetas del 27.

Así, en el poema “El mal corazón” (CPC, p. 320) de Lorca existe una asimilación entre el corazón del poeta y el mármol, lo que supone una clara alusión a la muerte del amor y al sentimiento pétreo del amante desdeñoso, cual Anaxárete. No obstante, no existe ninguna relación palpable con la materia clásica disponible:

⁷³⁰ Ovidio, *Metamorfosis* XIV, 698-764.

Corazón capitel
que decore y soporte.
¡Nada más!
Mañana. Tarde. Noche.

En Rafael Alberti, el tópico del παρακλαυσίθυρον está presente en “La encerrada” (I, 252-258), de *El alba del alhelí*. Tampoco ahora hay elementos textuales suficientes que nos permitan conectar el poema con la historia ovidiana de Ifis y Anaxárete, ejemplo clásico de este tópico, el cual, no obstante, resulta claro en estos versos⁷³¹:

Solito, en este escalón,
me paso la noche entera.
¡Yo sé que estás prisionera!

Asimismo, Gerardo Diego finaliza su “Nocturno IX” (II, 499) de *Ofrenda a Chopin* con una escena cercana a este tópico grecolatino:

Se oye el son
de la puerta que me la roba para siempre.
Perdida para siempre, para siempre.
Pero no puede ser y largamente,
terca, insistente, repetidamente,
llamo a la puerta con furiosos golpes.

El mito de Ifis y Anaxárete narrado por Ovidio puede ser modelo para un par de composiciones del poeta e impresor malagueño Manuel Altolaguirre. El tópico del *paraclausíthyron* y, sobre todo, la mención al “cuerpo de piedra” del poema “Maldad” (PC, 41) pueden darnos la pista sobre la influencia clásica del mito en Altolaguirre, aunque muy bien pudiera ser un simple tópico sobre la frialdad de la amada, frecuente en buena parte de la poesía amorosa española. El otro poema lleva por título “Fuga” (PC, 164)⁷³², y la angustia del amante, que choca “contra los muros de tu cuerpo”, se siente “como ante una puerta, / ante tu pecho frío”, perfecto ejemplo del tópico clásico del *paraclausíthyron*.

Sobre la importante presencia de este mito en Jorge Guillén, concretamente en la sección “Tiempo perdido” (pp. 337-355) del poemario *Homenaje*, nos remitimos al estudio de Vicente Cristóbal⁷³³.

Hipómenes y Atalanta

El mito de Hipómenes y Atalanta⁷³⁴ enlaza con el anterior en tanto que el amante aspira a conseguir una amada ante la que se impone un obstáculo: en el caso de Ifis, el desdén de Anaxárete; en el caso de Hipómenes, el reto

⁷³¹ De igual manera en piezas tan conocidas como el entremés cervantino *La guarda cuidadosa*.

⁷³² Los dos poemas formaron parte de un conjunto más extenso con el título general de “Escarmiento” en una sección dedicada a la poesía del malagueño en su revista *Poesía* (nº 1, 1930). El primer poema, sin título, también fue publicado un año antes, 1929, en *La Gaceta literaria* (nº 56, 15 de abril).

⁷³³ Vicente Cristóbal, *Mujer y piedra...*, pp. 145-161; o el artículo citado “Anaxárete: de Ovidio...”.

⁷³⁴ Ovidio, *Metamorfosis*, X, 560-707.

de la velocidad. Bien distintos son los resultados de ambas historias, con la desgraciada muerte de Ifis y la metamorfosis en piedra de Anaxárete por un lado, y por otro la victoria de Hipómenes, gracias a su astucia, y la unión con Atalanta. La historia de estos dos últimos personajes míticos es recreada en un intimista poema amoroso de Pedro Salinas publicado en la revista *Carmen* (nº 5, abril de 1928), con el título “Fugitiva”. No obstante, tal vez para mayor claridad, Salinas decide cambiar el título de su composición, que se rotulará “Atalanta” en el poemario donde se incluye definitivamente (nº 44 de *Seguro azar*, pp. 168-169). Es una visión del mito clásico plenamente contemporánea, con una voz en primera persona que se hace partícipe de la tradición al comparar su angustia amorosa a la del joven Hipómenes. Finalmente, se transmite la sensación de que quien habla es el propio Hipómenes, sin interferencias de aquel sujeto contemporáneo que parecía ser la voz al comienzo del poema. Salinas relaciona, de alguna manera, a la veloz Atalanta con Cenicienta, el personaje del cuento homónimo de Charles Perrault, que al correr, también huyendo del amante, pierde un zapato (“zapato de cuento, / de cristal, frágil, altísimo”). La clave para atribuirle al poema la filiación clásica con el mito de Hipómenes y Atalanta, aparte del título definitivo, es la expresión “¡manzanas que te echaría!”, referidas al artificio del que se valió Hipómenes para vencer en la carrera, tal como narra Ovidio. Entronca, además, con el romancero tradicional, en que los amantes se arrojan naranjas y limones. Por otro lado, el mito como “ascensor antiguo” –es decir, con el que se consigue la catasterización o ascensión al cielo en forma de constelación– es un caso más de esa mezcla de elementos clásicos y modernos que hemos visto ya en más de una ocasión:

Palabras que estás diciendo
–“cariño... siempre... seguro...”–
con voz lenta en gesto quieto.
Ventanas dobles, vidrieras
cerradas, encortinadas,
guillotinan tentaciones.
(Horizontes, aires, rumbos.)
El cielo es el techo, todo
del color que tú quisiste,
sin constelación ni guía.
Entreabierta alcoba –tuya,
mía–, renuncias desposa.

Pero más allá de todo
¡qué claro que se te ve el sino!

Ni ese zapato de cuento,
de cristal, frágil, altísimo,
ni ese pelo ¡qué domado
plano, doméstico, liso!
me engañan. Ya se estremecen
las tierras que estrenarás,
el horizonte que rompas,
el cielo por donde subas.
Talón al aire te veo,
aquí tan quieta conmigo,
cabellera suelta al viento
–¡manzanas que te echaría!–

y luego
el mito, ascensor antiguo,
que te sube, allá, a la fábula.

En Gerardo Diego ya hemos visto dos poemas donde se cita a Atalanta. Un caso es el “Soneto irremediable” (II, 1363) recogido en *Hojas*, donde el poeta recuerda antiguas amadas; y en “Orfeo” (II, 757) de *Cementerio civil*, donde se le pregunta a Orfeo por el destinatario de sus cantos:

¿Para quién cantas tú, para quién canta
tu alma de luz, el lirio de tu cuello?
¿Para el fuego de Apolo o el cabello
en fuga huracanado de Atalanta?

Tereo, Progne y Filomela

Gerardo Diego también nos habla de la desgraciada historia mítica de Tereo, Progne y Filomela⁷³⁵ –eliminada ya la corruptela “Filomena”, habitual en textos áureos y corregida desde Rubén Darío y el Modernismo con la recuperación de fuentes basadas en textos griegos–, historia que en poetas vanguardistas adquiere una escasa pero enjundiosa fortuna. En Diego tiene un reflejo en el poema “El busto y la golondrina. «Luzmela»” (I, 1235) de *Mi Santander, mi cuna, mi palabra*, donde se nombra a la golondrina mediante la denominación mítica de Progne:

Clave de sol. En el fa
chirlando la golondrina
su arribo y gozo de abril.

–Una cabeza te escucha.
¿Sabes quién es, hirondeleta
de Luzmela?

–Sí, sí, sí. Que es mi madrina.
–Canta, Progne, a Concha Espina.

Otra posible mención a este mito la tenemos en Lorca y su “Soledad insegura” (OC, I, p. 483), donde el nombre de Filomela encubre una mención metafórica al ruiseñor, pájaro en el que se convierte la joven mítica; así, “Filomela canta [...] sobre la flauta fija de la fuente”. En este poema, Filomela, la desgraciada hermana de Progne y cuñada de Tereo es, además, acosada por el viento del Sur, en esa repetitiva imagen de Lorca que ya hemos visto en la que el viento persigue a muchachas: el canto de Filomela se acompaña de “una queja en vilo de Sur loco”. Por último, Lorca demuestra conocer el mito clásico a la perfección, pues en “Soneto” (CPC, pp. 209-210) no solamente cita el nombre de la cuñada de Tereo, sino que hace patente su mudez y “dolor”, así como su posterior condición de pájaro, habitante del “bosque” y del “nido blanco”:

⁷³⁵ Ovidio, *Metamorfosis* VI, 412-674.

Llaga de amor que me dará la vida
perpetua sangre y pura luz brotando.
Grieta en que Filomela enmudecida
tendrá bosque, dolor y nido blando.

Acis y Galatea

Los amores de Acis y Galatea, gloriosamente poetizados en la literatura española, dentro de la poesía del 27 únicamente encuentran sitio en la poesía de Alberti. Pero la poesía del gaditano –en quien es indudablemente decisiva la influencia de Góngora y su *Fábula de Polifemo y Galatea*– actualiza y recrea los mitos con total libertad, transportando a la ninfa hasta América, como sucede en estos versos del poema nº 67 (II, 176) de *Pleamar*, coincidiendo con el arranque del exilio americano de Alberti:

Vi a Galatea, mar, enamorada
por las playas de América.

Y en el poema “Renato Guttuso, hoy y siempre” (III, 484) de *Fustigada luz*, los dos amantes de Galatea, es decir, Polifemo y Acis representan la juventud y la potencia del pintor italiano homenajeado:

Tú que eres alegre,
un fruto poderoso de volcán y de espumas,
Acis y Polifemo enamorado por campos y por playas.
Aquí estás,
hoy y siempre,
sin años todavía,
olivo y sol, tormenta y desventura...

Pan y Siringe

Si Alberti es, entre los poetas del 27, el depositario de las figuras de Acis y Galatea, Lorca lo es del mito ovidiano de Pan y Siringe⁷³⁶, mito que parece ocultarse bajo distintas menciones en varios poemas del granadino. Uno de ellos es la “Oda a Salvador Dalí” (OC, I, p. 458), donde aparece cierto “viejo dios silvestre”, asociado sin duda a lo báquico, y unas “flautas de madera” relacionadas tal vez con Siringe, la amada de Baco; todo ello, además, en unos versos de cierto aire bucólico:

Las flautas de madera pacifican el aire.
Un viejo dios silvestre da frutas a los niños.

Ya vimos cómo en el poema “Segunda página. Cisne” (OC, I, p. 231) de *Suites* se evocaba el mito de Leda y el cisne junto al de Pan y Siringe para negar ambos en el presente⁷³⁷. Por otro lado, el mito de Siringe puede ser el

⁷³⁶ *Metamorfosis*, I, 689-712.

⁷³⁷ Volvemos a referirnos a M^a Dolores Castro Jiménez, “Pan y Siringe: apariciones...”.

trasfondo de algunas metáforas e imágenes utilizadas por Lorca en otros poemas. Así es como la “siringa encantada / Desafinada” del poema “Paisaje” de *Libro de poemas* (OC, I, p. 111) dibuja el croar de las ranas. En el poema “El sátiro blanco” de *Suites* (OC, I, p. 278) tenemos la inclusión de distintos seres propios de la vida en los bosques, todos ellos herederos de la tradición clásica y renacentista. Aparte del sátiro, con la particularidad de que es blanco, tenemos “ninfas muertas” que desfilan “sobre el río del amor”. Al final del poema encontramos la referencia al mito, también asociado al campo, de Pan y Siringe. El poema de Lorca es puramente un decorado selvático grecolatino, pero con valiosas metáforas de corte vanguardista:

La siringa en el suelo era una fuente
con siete azules caños cristalinos.

Otra posible mención a este mito está en la “Soledad insegura” (OC, I, p. 483), poco antes comentada, donde de nuevo se une la flauta de caña a una fuente, es decir, a un decorado acuático:

...Filomela canta [...]
sobre la flauta fija de la fuente.

Es muy interesante cómo Lorca recurre, en ocasiones, a la mitología para describir utensilios como la típica flauta del afilador, creada por el dios Pan tras la transformación de su amada Siringe en caña. Sucede en “Horas de verano” de *Suites* (OC, I, p. 223):

Afilador.
(Las tres.)
El alma de Pan
en los labios
del afilador.

Faetón

El mito de Faetón, de rica presencia en las letras españolas⁷³⁸, solamente encuentra acogida en los versos de Vicente Aleixandre. En “Hijo del sol” (pp. 518-519) de *Sombra del paraíso*, parece evidente la referencia al personaje de Faetón, (que en Ovidio es llamado también “hijo del Sol”⁷³⁹), el impetuoso e irresponsable conductor durante un día del carro solar. Ese “hombre alzado a un mito” bien podría tratarse del Faetón mítico:

Tú serías, tu lumbre empírea,
carbón para el destino quemador de unos labios,
sello indeleble a una inmortalidad convocada,
sonando en los oídos de un hombre alzado a un mito.

⁷³⁸ Cf. Antonio Gallego Morell, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961 (“Anejos de Revista de literatura”, 18).

⁷³⁹ Ovidio cuenta la historia de Faetón en *Metamorfosis*, I, 750-779 y II, 1-400. *Sole satus*, “nacido del Sol”, dice el verso I, 751.

¡Oh estrellas, oh luceros! Constelación eterna
salvada al fin de un sufrimiento terreno,
bañándose en un mar constante y puro.
Tan infinitamente,
sobrevivirías, tan alto,
hijo del Sol, hombre al fin rescatado,
sublime luz creadora, hijo del universo,
derramando tu sonido estelar, tu sangre mundos.

Deucalión y Pirra

El mito de Deucalión y Pirra⁷⁴⁰ se entrevé en Pedro Salinas con el poema ya visto “Cero” (p. 844), de *Todo más claro*. En la cuarta parte del poema asistimos a una curiosa recreación de la historia narrada por Ovidio: la tierra de la que brotan cuerpos humanos a partir de piedras, en las que más adelante vivirán ninfas. Acaso puede hablarse también de referencia a las bíblicas palabras “polvo eres y al polvo volverás”⁷⁴¹:

Por el escombros busco yo a mis muertos;
más me duele su ser tan invisibles.
Nadie los ve; lo que se ve son formas
truncas; prodigios eran, singulares,
que retornan, vencidos, a su piedra.
Muertos añosos, muertos a lo lejos,
cadáveres perdidos,
en ignorado osario perfecciona
la tierra, lentamente, su esqueleto.
Su muerte fue hace mucho. Esperanzada
en no morir, su muerte. Ánima dieron
a masas que yacían en canteras.
Muchas piedras llenaron de temblores.
Mineral que camina hacia la imagen,
misteriosa tibieza, ya corriendo
por las vetas del mármol,
cuando, curva tras curva, se le empuja
hacia su más, a ser pecho de ninfa.

Otro posible caso de recreación de este mito lo encontramos en el poema “Tentación” (PIJ, nº 8, p. 97) de Lorca. El mito ovidiano narra cómo nació de la tierra una estirpe de hombres; por ello, en el poema del joven Lorca tal vez este mito esté entrelazado con otro, también transmitido por Ovidio⁷⁴², el de los guerreros que nacen de los dientes de la serpiente muerta por Cadmo; y en última instancia, con el nacimiento de Venus de la espuma, ya que Lorca menciona al Apóstol convertido “en espuma” que fecunda la tierra. En todo caso, Lorca narra un nacimiento de hombres de la tierra (vv. 94-101):

Y el Apóstol perdido se convirtió en espuma
Que al caer en el suelo la tierra se tragó.

⁷⁴⁰ Ovidio, *Metamorfosis* I, 313-415.

⁷⁴¹ *Génesis*, 3,19.

⁷⁴² Ovidio, *Metamorfosis* III, 99-128.

Un aullido de ira resonó en el ambiente.
Mil labios se posaron donde el agua cayó.
Muy cerca de la diosa que fascinó al viajero
Los cuerpos a montones como horrible hormiguero
Se alzan como pirámides de carne y terror.
Las sombras ocultaron la bacanal tremenda.

Argos

La historia de Argos, el gigantesco guardián de cien ojos vigilante de Ío⁷⁴³, es tratada en algunas ocasiones por los poetas del 27. El caso más interesante acaso sea el de Pedro Salinas y su poema “Pasajero en museo” (p. 769) de *Todo más claro*. La figura clásica de Argos sirve aquí de metáfora mitológica de los rascacielos modernos, que con sus innumerables ventanas desempeñan la misma función de vigilante que el personaje de la mitología clásica. Vemos de nuevo la fusión de elementos típicamente vanguardistas o de la poesía del XX, como son los rascacielos, y elementos clásicos:

...ojo avizor prolongo, paso a paso,
calle abajo, sin rumbo, vigilado
por veinte Argos de cuarenta pisos,
esta vida fugaz...

Trágicamente relacionado con Salinas está el poema de Gerardo Diego “Visita a Pedro Salinas” (II, 463) de *Vuelta del peregrino*. Salinas ha muerto, y se habla del cementerio en que se encuentra:

Camposanto, puertosanto,
y no marino, no, tierra frontera
tierra voluntariosa con los dientes cerrados
ante la que se estrella
el de mil ojos ya por ti nacidos,
argos contemplador.

Y al igual que el personaje de cien ojos custodio de Ío, Picasso observa los objetos con multitud de ojos, en lo que corresponde, por parte de Alberti, a una metáfora mitológica para traducir el resultado de la perspectiva múltiple del Cubismo. En “De frente y de perfil” (III, 129) de *Los 8 nombres de Picasso*, el poeta llama “Argos” al pintor malagueño debido a esa característica de su pintura:

De frente y de perfil a un mismo tiempo
y a veces a la vez los ojos en la nuca,
no hay cosas que no veas,
que puedan escapar a tu mirada,
feroz, devorador, siempre insaciable Argos.

⁷⁴³ Ovidio, *Metamorfosis*, I, 625-688, 713-723.

De hecho, para Alberti los ojos de Picasso son la parte fundamental del Cubismo, los que han hecho posible ese movimiento artístico⁷⁴⁴. En los versos iniciales del poemario, escribe lo siguiente:

Dios creó el mundo –dicen–
y en el séptimo día,
cuando estaba tranquilo descansando,
se sobresaltó y dijo:
He olvidado una cosa:
los ojos y la mano de Picasso.

El rapto de Europa

Tres mitos que relatan raptos de seres terrestres a manos de divinidades son materia reproducida en los poetas de vanguardia españoles: el rapto de Europa, el rapto de Perséfone y el rapto de Ganimedes.

En primer lugar, el conocido rapto de Europa, princesa de Tiro y madre de Minos, a lomos de Zeus transformado en toro, será un tema predilecto de dos poetas, principalmente: Rafael Alberti y Gerardo Diego. En este último, el mito ya aparece en uno de sus primeros libros, el vanguardista *Imagen*, cuyo poema “Tauro” (I, 75) supone la primera de una larga serie de revisitaciones a este mito tan querido por el poeta santanderino:

Tauro. Potencia. Vigor.
Sangra, escarba, muge, topa.
Tauro es Júpiter raptor.
Sobre sus lomos, Europa.

Habrà que esperar algunos años para constatar cómo el mito se repite obsesivamente a lo largo del poemario *La suerte o la muerte*. En “Loa a la diversidad del toreo” (I, 1466) tenemos ya una de las más afinadas recreaciones del rapto de Europa:

Y el blanco de tan buen juego
que nadó y guardó la ropa
cuando –navío de fuego–
llevaba en el lomo a Europa.

Así como en “Epístola a «Manolete»” (I, 1405), con el juego entre el gemido de la princesa mítica raptada y el del continente asolado por el conflicto bélico de la Segunda Guerra Mundial:

Mientras arde la guerra y gime Europa,
de aquel que la raptó no hay fiero hermano
que no rinda a tus plantas cuerna y jopa.

El mito subyace también en “Saludo a la afición francesa” (I, 1453), donde se retoma mediante una metonimia mitológica en la que el “padre Jove” representa la tauromaquia española, a la cual “se aficiona” una

⁷⁴⁴ Véase también el poema nº IV del mismo libro, “Los ojos de Picasso” (III, 106-110).

Europa que ya no es la joven raptada, sino el continente allende los Pirineos⁷⁴⁵:

Admirable afición. No hay Pirineos
si al padre Jove Europa se aficiona.

En la “Oda a Belmonte” (I, 1381) este torero es llamado “raptor de ninfas, vengador de Europas”, ya que mata al toro, en este caso metonimia mitológica de Júpiter. Ya hemos comentado cómo en el “Madrigal a Concha Cintrón” (I, 1446-1450), también de *La suerte o la muerte*, se introduce el rapto de Europa, además de otros mitos clásicos. Diego presenta a la rejoneadora y torera chilena sujeto del mito del rapto de Europa, en parte aprovechando la presencia de la figura del toro. Además, la mitología continúa con la exposición de un nacimiento de Venus aplicado a la dedicataria del poema (I, 1446-1447):

¿Es América al fin vengando a Europa?
¿Quién rapta a quien? ¿El toro que encandila
sus potencias de rayo a quemarropa
o la ninfa que halaga y que motila?
¿Surge anfibio otro mito en cielo y agua?
¿Se hunde un veragua en aguas de Veragua?

Y la luz se hizo carne. Amor celeste,
quedó en la playa atlántica y morena
el nácar de una concha. El viento oeste
lo pregona en bocina y lo enajena.
Y Conchita Cintrón, nacida, trota
y un estruendo de espumas alborota.

Y más adelante (I, 1448):

Alza a su palco el vuelo la “Reverte”
y en Venus se estiliza y se convierte.

Como ya vimos, la asociación entre Zeus y el toro facilita la mención a Europa y su rapto (I, 1449):

Por especial designio o privilegio
de Tauro o Zeus, tu naciste sola
entre las hembras.

En libros posteriores, la relación entre Júpiter y el toro se mantiene, como en el poemario “*El Cordobés*” *dilucidado*, considerado por el propio Gerardo Diego continuación de *La suerte o la muerte*. El poema “*Tauromagia*” (II, 403) presenta al toro-dios, “Jove augusto”, en trance ante la emoción de la corrida, con referencia a los “raptos, quietísimos, éxtasis en el quicio del vuelo”. La unión con el mito de Europa se repite en dos poemas de *Carmen jubilar*: primero en “*Carta-Proemio*” (II, 819), donde el poeta pide un muchacho que salve el toreo:

⁷⁴⁵ Otra figuración clásica en este poema rehace la estampa entre los dos países asimilándola a un mosaico romano: “Y en Camarga y Provenza era un mosaico / romano con estampas de payeses.”

Ay, ninfa Europa, ay vocativo Jove:
traednos pronto al redentor chavea.

Y en el poema “A Curro Garfias” (II, 831) reaparece el mito como recuerdo pasado que acude a la mente del poeta, como privilegiado espectador de hechos míticos:

O viendo jugar a Europa
desnuda y sin guardar paño
sobre un Júpiter castaño
que se la lleva en la popa.

La exaltación del toro hispano, relacionado tanto con el dios Júpiter como con Hércules (“ay toro Hércules”), atiende a la tradición que hace transitar a este héroe por nuestras tierras (“toro eterno / sobre esta piel de Hesperia”), en el poema “Fiestas de San Juan” (II, 1034) de *Soria sucedida*. El toro en forma de Hércules arremete contra las “columnas soberbias, destrozadas / de un derrote al poniente tenebroso”. Por otro lado, nótese el guiño al Góngora de las *Soledades* con el sintagma “toro / Júpiter el mentido”. Una nueva mención, esta vez más bien decorativa, la encontramos en el “Nocturno V” (II, 491) de la *Ofrenda a Chopin*, poemario de acento simbolista, lo cual explica, en cierto modo, la abundancia en el empleo de la materia clásica grecolatina. Junto a Europa, otras “leyendas clásicas”, surgen a partir de esta música, que a Diego le sugiere un escenario marino de la Antigüedad:

Saladas fragancias de brisas talásicas.
Los paganos mitos, las leyendas clásicas
reviven un triunfo de resurrección.
En arrebatadas fugas de metopas
pasan los Jasones, cruzan las Europas
como unos fantasmas de alucinación.

Finalmente, comentaremos un poema que es toda una recopilación de diversos mitos y personajes clásicos: Atalanta, Dafne, Europa, Ulises, Nausícaa... Se trata de las “Endechas” (I, 1116-1118) de *Mi Santander, mi cuna, mi palabra*. Se describe la arena de la playa santanderina, en la cual han ido dejando sus huellas tales personajes:

Cuánto calor guardas,
cuánto sol cernido.
Qué huellas de Anardas
te han estremecido.

Huellas de Atalantas,
de Dafnes, de Europas.
(Vuelas, te adelantas,
raptas, ciegas, topas.)

Mece El Sardinero
sus sueños de estío.
Soledad de enero,
pálida de frío.

Por su parte, Rafael Alberti ha sido considerado en los estudios de tradición clásica como el ejemplo de poeta vanguardista que ha recreado el mito del rapto de Europa. En efecto, parece tener en mente, en varias ocasiones, el rapto de Europa por Júpiter transformado en toro, siendo el breve poema nº 42 (I, 147) de *Marinero en tierra* la más comentada plasmación de dicho mito en Alberti, ya señalado por Cossío y por Lasso de la Vega⁷⁴⁶:

¡Jee, compañero, jee, jee!
¡Un toro azul por el agua!
¡Ya apenas si se le ve!

—¿Queeé?
—¡Un toro por el mar, jee!

Pero, ¿realmente en este poema subyace el mito del rapto de Europa? ¿Por qué el toro es azul? ¿Dónde está Europa? Las palabras de Lasso de la Vega no encuentran su paralelo en el texto: "...[Alberti] creyó divisar al helénico toro, con Europa en sus lomos, por las aguas...". En el poema en ningún momento se habla de Europa, sino simplemente de un toro azul que se aleja por el agua, lo cual provoca admiración ("¿Queeé"?).

Sin embargo, nos asombra que nadie relacione estos versos con el poema "Picasso" (II, 369) de *A la pintura* —el poema estaba ya en la primera edición de 1945—, con el cual guarda una evidente relación porque también describe a un toro azul por el mar⁷⁴⁷, toro referido ahora a Picasso, quien poseería la misma fuerza y potencia de ese animal. Además, nos parece evidente que Alberti se refiere al azul del que "se arrancó" el toro del poema como a la época azul del pintor malagueño, seguida de la época

⁷⁴⁶ Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, II, p. 430: "...el propio gran poeta estuvo a punto de ver, y tan sólo entrevió, el mito. En cuatro versos nos lo contó, y de ellos trasmina todo el estupor y la sorpresa del poeta. [...] Pero el toro se desvaneció entre el agua azul y los cielos azules, y seguimos sufriendo soledad de los dioses que nos abandonaron; de los dioses que expulsaron de la poesía nuestros padres." José S. Lasso de la Vega, en *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid, Prensa Española, 1967, pp. 40-41, retoma casi literalmente las palabras de Cossío: "Pocos grandes poetas de nuestra época —en rigor, ninguno— han vislumbrado las inmensas posibilidades, abiertas siempre a nuevas aventuras, que el Mito puede ofrecer a la poesía lírica, y que los más eximios líricos de otras latitudes, ultramodernos muchas veces, han sabido explotar admirablemente. Los pocos que lo vislumbraron pronto lo perdieron de vista, como le pasó a Alberti, quien también una vez, como Lorca, sintió la sugestión del gentil niño Narciso, deportista reflejado, no en las linfas, sino en «en el fijo cristal del camiserio», y, otra vez, creyó divisar al helénico toro, con Europa en sus lomos, por las aguas. [...] Pero la visión azul se esfumó pronto entre las aguas azules y el azul del cielo y la poesía española sufre soledad de los dioses, que de ella expulsaron nuestros padres." Concha Argente del Castillo, en *Rafael Alberti...*, pp. 332-333 y 339-340, acepta la visión mitológica de Cossío y Lasso de la Vega. Creemos que los materiales presentados en la presente tesis doctoral desmienten rotundamente las aseveraciones de Lasso de la Vega sobre la inexistencia de poetas contemporáneos —se sobrentiende que españoles— que hayan "vislumbrado las inmensas posibilidades" de la mitología.

⁷⁴⁷ Sí se refiere a este poema Concha Argente del Castillo, en *Rafael Alberti...*, p. 344, pero sin relacionarlo en absoluto con los versos de *Marinero en tierra*. No obstante, es importante su apreciación porque establece un nexo entre el toro y cierto componente mítico asociado a ese animal: "Hay en todas sus imágenes dos elementos asociados, el toro como fuerza natural, el toro como animal antiquísimo que en contacto con los hombres ha formado parte de su historia, por eso el símbolo sirve a Rafael Alberti para aplicarlo a todo aquello que saltando las vallas que se le oponen termina por imponer su fuerza y su mando; partiendo del símbolo de lo español encontramos que refiriéndose a Picasso, Alberti pueda decir «de azul se arrancó el toro», porque no sólo hay vigor y valentía en tanto en cuanto hay que contar con él para poder torearlo, así la arrancada del toro es símbolo para Alberti de todo ello."

rosa –aunque realmente la época azul no corresponde con los inicios de su obra pictórica; sí es cierto que le sigue la llamada época rosa–:

Málaga.

Azul, blanco y añil
postal y marinero.

De azul se arrancó el toro del toril,
de azul el toro del chiquero.
De azul se arrancó el toro.

¡Oh guitarra de oro,
oh toro por el mar, toro y torero!

[...]

El toro que se estrena y que se llena
de ti y en ti se baña,
se laña y se deslaña,
se estaña y desestaña,
como toro que es toro y azul toro de España.

Picasso:

maternidad azul, arlequín rosa.

La eclosión del Cubismo en la pintura de Picasso desemboca, para Alberti, en un callejón de difícil salida, donde el toro-Picasso tiene que buscar un camino nuevo:

¿Cuál será la arrancada
del toro –¿acorralado?–
en un duro, aparente
callejón sin salida?

Miedo.

¡Fuera, fuera la gente!
Para mí es poco ancho todo el ruedo.

Sin duda, Alberti identifica a Picasso con un toro, para más señas, azul. Es probable que en el poema de *Marinero en tierra* Alberti se esté refiriendo, con la imagen del toro azul que se aleja de la costa (“¡Ya apenas si se le ve!”), a la salida de España del pintor malagueño, con quien mantendrá posteriores encuentros en los años 60, fruto de los cuales es el libro publicado en 1970 bajo el título *Los 8 nombres de Picasso*. En él se incluye el poema “Bajaste al mar” (III, 123), donde se repite la identificación entre Picasso y el toro, hecho fácilmente constatable en otros poemas de este mismo libro. No está de más añadir que existen fotos de Picasso posando con la máscara de una cabeza de toro hecha de mimbre, aparte de que el tema del minotauro había sido tratado con cierto detenimiento en la década de los treinta, como vimos en otro capítulo⁷⁴⁸. En este poemario, la composición sí incluye una reelaboración del mito del rapto de Europa, aplicado al propio Picasso raptado por un toro; posiblemente se esconde también una alusión al nacimiento de Venus, por la mención a las espumas y a la ingele:

⁷⁴⁸ Cf. el citado catálogo *Picasso minotauro*.

Un toro una mañana te arrebató de súbito en su lomo
y te llenó de espuma hasta las ingles.
Desde entonces el mar te canta en ellas.

Picasso, toro azul, amigo de Alberti... La vejez del poeta le despoja de sus amigos, y la soledad avanza conforme pasan los años. En *Versos sueltos de cada día* (1979-1982) Alberti recuerda aquel toro azul de su juventud; pero ahora no se aleja, sino que ni siquiera existe. ¿No sería posible que el anciano poeta, al recuperar el poema de juventud, esté dándonos la clave para la correcta interpretación de esos versos? Si Picasso, muerto en 1973, ya ni se ve, como el toro del poema de los años 20, ¿no podría realmente tratarse ese toro azul que se aleja de Picasso abandonando España? En el poemario de vejez dice Alberti así:

¿En dónde estoy, en medio de la gente,
o solo, masticando mis quimeras?
¡Je, compañero, je, jee!
Ya no hay toro por el agua,
ni apenas si se le ve.
¡No hay toro por el mar, jeee!

No obstante, el propio Alberti se identificará a sí mismo con ese toro en los dos poemas siguientes del mismo libro:

Y sin embargo eres un toro ciego,
dando cornadas y bramando siempre.

Estás en medio de las plazas solo,
en medio de los ruedos inmensos, esperando
morir o que te saquen
en hombros y se pierdan
contigo, allí, donde ya nada existe.

A pesar de las contradicciones entre todos estos poemas, distanciados en 50 años en algunos casos, y con el problema no totalmente resuelto de la atribución de una identidad concreta al toro azul del poema inicial de *Marinero en tierra*, nos parece claro que Alberti no piensa, en ese caso, en el mito del rapto de Europa; es más, cuando recrea el poema en sus versos sueltos de los años de vejez, la posibilidad de vislumbrar allí el mito es más que remota.

Otro poema de vejez relacionado con este toro que surge del mar es el soneto “[Siempre vi un toro verde que embestía]” (III, 654-655) de *Los hijos del drago* (1986). Pero nótese que el toro es verde, no azul: es posible que, por hipálage, el toro de los poemas anteriores fuera azul porque se dirigía hacia el mar, que es azul; éste, en cambio, que hace el recorrido inverso, es verde, el color de la vegetación de la tierra hacia la que ahora se encamina. Sobre Europa y su rapto no tenemos absolutamente el menor rastro:

Siempre vi un toro verde que embestía,
desde el centro del mar a las arenas.
Era un toro de llantos y de penas,
que por querer morir no se moría.

De los ciegos abismos ascendía
en su mugir sollozos de sirenas,
dejando playas y dunas llenas
de su clavada media luna fría.

Siempre espero a este toro, siempre espero,
verde toro del mar, viento playero,
tan sólo ansiando cambiar su suerte.

Toro para morir siempre bregando,
viento playero caracoleando,
alto y solar, para impedir su muerte.

Señalaremos finalmente cómo para Alberti el mar es “azul de mito” –en el soneto “[Te lo dije, mi mar, y te repito]” (III, 654), del mismo libro *Los hijos del drago*–, ya que multitud de historias de la mitología clásica transcurren en el mar (el rapto de Europa, la caída de Ícaro, el viaje de Ulises, las aventuras de los argonautas, etc.).

El rapto de Perséfone

El segundo caso de rapto divino es el de Perséfone o Prosérpina. El rapto de la hija de Ceres, que durante seis meses visita el mundo de los vivos, es el fundamento, no explicitado más que por el título, del poema n° 13 de *Fábula y signo* de Pedro Salinas, titulado “Rapto a la primavera” (p. 195). Ambientado en el siglo XX (“la capota / del coche”), el poema habla de la primavera como mitad del año, tal como Júpiter repartió la presencia de Prosérpina entre Plutón y Ceres⁷⁴⁹. Pero en este caso la mitad del año es más bien el hemisferio opuesto del globo terráqueo, donde surge la primavera (la “primavera / de allí”) cuando desaparece del otro hemisferio, que desde nuestra perspectiva es el “otro mundo”:

...llevarlas
al otro mundo, a la otra
mitad del mundo donde están brotando
ahora tiernas las otras.

En Gerardo Diego, como imagen de la primavera la hija de Ceres aparece en el poema “Setenil” (II, 61) de *El jándalo*, junto a una mención a Orfeo ya vista:

Setenil entre mil,
delirio de albañil,
único Setenil de los libros con firma,
consuelo y limbo del divino Orfeo.

Reine en olvido y paz,
benigna Proserpina.

⁷⁴⁹ Ovidio, *Metamorfosis*, V, 565-567.

Prosérpina reaparece en otro poema de Diego fechado en 1979 y recogido en *Hojas* con el título “Momentos musicales” (II, 1383), poema que mantiene, a pesar de las fechas, una estética vanguardista. La “grieta” a la que se refiere el poema es tan profunda como la que se abrió en el suelo en el momento en que Plutón subía de sus moradas para raptar a la joven hija de Ceres:

...las batas de enfermera
huelen a grieta proserpina...

Ganimedes

El joven Ganimedes⁷⁵⁰, futuro copero de los dioses raptado por un Júpiter metamorfoseado en águila, sufre la desmitificación en boca del Alberti de “Venus en ascensor” (I, 352), de *Cal y canto*, donde

Ganímedes impar y pulcro, orina
sobre Ícaro, tronchada
luz del viento, una flor de gasolina
y ozono, destilada.

El mito figura entre los temas predilectos de Luis Cernuda en lo que se refiere a la materia clásica grecolatina. El poeta se vale en ocasiones de la mitología clásica para formar imágenes o metáforas que, aun no pasando de la anécdota, reflejan el interés y el calado de la tradición clásica en un autor fundamental de la vanguardia. Así, el joven pastor del Ida raptado por Júpiter hace su aparición en “A las estatuas de los dioses” (p. 246-247), del libro *Invocaciones* (1934-1935). El poema, que rememora los tiempos de los titanes, habla vagamente de dioses, tras los que intuimos a los habitantes del Olimpo griego antiguo, precisamente debido a la clásica metáfora que designa a Ganimedes:

Impasibles reinad en el divino espacio.
Distraiga con su gracia el copero solícito
La cólera de vuestro poder que despierta.

El rapto del joven ocupa la parte final del poema “El águila” (pp. 321-323), del libro *Como quien espera el alba*, poema fechado en julio de 1941 y cuyo título primitivo era “Júpiter a Ganimedes”⁷⁵¹; con todo, el título definitivo mantiene el nombre del ave asociada a Júpiter. El poema comienza con la voz de un dios que se dirige a un mortal indefinido y le expresa la posibilidad de inmiscuirse en el ámbito de lo humano. Pero enseguida comienza lo que será una recreación del mito, refrendada por el título original del poema. La reflexión final es una exposición platónica de

⁷⁵⁰ Sobre Ganimedes, cf. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, pp. 387-389, donde se atiende, además, a las distintas versiones sobre el autor del rapto.

⁷⁵¹ Cf. p. 799 de *PC* para detalles textuales. El poema recibe un comentario de Gómez Canseco en “Lo mitológico en Cernuda...”, pp. 121-123. Sobre la relación con el mito, véase el artículo de José Manuel Serrano de la Torre, “El Águila, de Luis Cernuda: composición y transformación poéticas sobre el mito de Ganimedes”, en *Analecta Malacitana*, 24, 2, 2001, pp. 403-430.

la evidencia de la belleza humana (“Forma carnal de una celeste idea, / Hecha para morir”) y de la función del creador frente a los dioses (“Vino de oro / Que a dioses y poetas embriaga, / Abriendo sueños vastos como el tiempo, / Quiero hacerla inmortal”):

Te descubrí, parejo al chopo tierno
De esbelta plata verde estremecida
Al viento matinal junto a la fuente,
Jugando por los prados de la tierra.
Tus ojos dulcemente contemplaban
La nube gris y húmeda que asciende
El aire soberano, diadema
Azul de las montañas, donde el ave
Entre la nieve virgen tiene nido.
Como hortelano fiel mira la planta
Crecer alta y pomposa día a día,
Lleno de gozo y esperando el fruto,
Así yo te miré. Tu edad estaba
Florida de esa gala que los hombres
Ostentan sólo un día, en los umbrales
De juventud. A la luz ya te abrías,
Como a lluvia de abril la violeta
Blanca, con embeleso solitario.
Y al mirarte pensaba en las futuras
Áridas estaciones, despojando
De armonía tu cuerpo liso y rubio,
Nutrido por las gracias musicales.

Tú no debes morir. En la hermosura
La eternidad trasluce sobre el mundo
Tal rescate imposible de la muerte.

Tal rescate imposible de la muerte.
Así rescata el sol, con melodía
De luz purpúrea entre las cimas altas,
Las sombras imperiosas de la noche,
Con la nostalgia de dejar la vida
Cuando está más hermosa. ¿Es la hermosura,
Forma carnal de una celeste idea,
Hecha para morir? Vino de oro
Que a dioses y poetas embriaga,
Abriendo sueños vastos como el tiempo,
Quiero hacerla inmortal. Amor divino
Sombras de espacio y tiempo pone en fuga.
Mira la altura y deja que te envuelva
La mirada luciente de los dioses:
Eterno es ya lo que los dioses miran.
Asciende en el abrazo de mis alas
Por la escala estrellada de los aires,
Tendiendo tu hermosura inmarcesible
Al pie del dios, como la rosa joven
A la sombra sagrada de los cedros.

En este punto, hay que tener en cuenta un texto en prosa del mismo Cernuda, escrito entre 1940 y 1941, titulado “Marsias” (*PR*, I, pp. 797-800),

que expresa el fondo vital de Cernuda como poeta que lucha contra la incompreensión de sus semejantes⁷⁵², como más adelante veremos.

Endimión

Otro joven como Endimión sufre el acoso de los dioses, en este caso la Luna enamorada que lo mantiene dormido para poder deleitarse en la contemplación de su belleza⁷⁵³. Tal mito, poco tratado incluso en la literatura áurea⁷⁵⁴, lo plasma con ejemplar acierto Gerardo Diego en un poema de *La suerte o la muerte* dedicado al torero Belmonte bajo el clasicista título de “Oda a Belmonte” (I, 1380-1386). Empleando un lenguaje taurino, la luna será “presidenta”:

La arrebolada en sus rubores luna
se asoma, presidenta, a su baranda.
[...]
La faena concluye
y el agua otra vez fluye
y el horizonte, lánguido, se aleja
y se aduerme la luna, suspirando,
tras de bien clausurar cancela y reja.
(Triana, sin saber por qué, llorando.)
Y el nuevo Endimión sueña,
y su sueño sin tacha es profecía.

Con la concisión acostumbrada y la repetición del verso “Endimión tranquilo”, Jorge Guillén introduce el mito en su breve poema “Urnas”, de *Y otros poemas* (p. 247). Por su parte, el mito de la luna y Endimión puede ser la base clásica sobre la que se asienta la primera parte de la sección “Se abre la luna y dice...” (II, pp. 218-220) de *Río natural*, poemario de Emilio Prados. La luna, no obstante, interpela a un tal Antonio Ríos, como comprobamos en la segunda parte del poema. Recreación mítica o no, la luna se presenta como ser animado, cuyos amores serán objeto de “fábula” futura:

¿Te acuerdas de mi mano?...
Ven, que al hablar contigo,
eres tú quien pronuncias
la flor de mi deseo.[...]
Tu cuerpo se me abrió.
Pasé a tu cuerpo. El mío,
dentro de ti, esperaba.[...]
Toda canción es fábula
—¿no recuerdas mi mano?—:
el cuerpo, el hombre, el cielo,
sin saberlo, lo cantan.

⁷⁵² Cf. Gómez Canseco, “Lo mitológico en Cernuda...”, pp. 120-121.

⁷⁵³ Sobre el mito y su mitografía, cf. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, pp. 315-316.

⁷⁵⁴ De la pervivencia de este mito se ocupa Gerardo Fernández San Emeterio en su tesis doctoral inédita, *El mito de Endimión en las literaturas española y portuguesa de los siglos de oro*, dirigida por Antonio Prieto Martín y Álvaro Alonso Miguel, y defendida en la Universidad Complutense de Madrid el 21 de mayo de 2004.

Tu carne en mi memoria,
sin piel contigo duermo.
¿Qué fábula prepara
la imagen de tu cuerpo?

Venus y Adonis

Otro caso de amores famosos entre una divinidad y un mortal es el de Venus y Adonis⁷⁵⁵, presente en ciertos versos de Lorca y de Alberti.

Ya al hablar de la diosa del amor y del mito de Narciso vimos un poema sin título de Lorca (CPC, pp. 304-305) que presenta a la diosa Venus y a uno de sus más emblemáticos amantes: el joven Adonis, representante de la belleza masculina que contempla los narcisos –asimismo recuerdo de otro muchacho bello–, muy lejos todavía de la muerte entre los dientes del jabalí:

(Venus ríe la aurora
y Adonis los narcisos.)
[...]
(¡Venus ríe la aurora.
Ceres llora los trigos!)

El poema parece expresar una época de la niñez, aludiendo a la costumbre romana del uso por parte de los niños de la *toga praetexta*, con una banda púrpura (“Tiene llagas de púrpura / mi túnica de niño”). De igual modo, se intuye este momento de la vida como propicio para el descanso sentimental, sin grandes turbaciones amorosas, donde Venus, sonriéndole a la aurora, es augurio de un futuro amoroso triunfal, lejos aún del desengaño. Tal época de tranquilidad general permite a esos dioses y personajes míticos realizar acciones con arreglo a su iconografía habitual: Ceres, que “llora los trigos”, es decir, derrama o produce ese cereal, y Baco, que “llora las uvas”, el elemento básico del vino. La exclamación final, reuniendo las acciones de Ceres y Venus, es una reafirmación jubilosa del orden que, en ese momento, reina en el universo del yo poético, a pesar de la confrontación semántica de los verbos reír y llorar.

Ya señalábamos antes cómo el conocimiento de la mitología le llega a Rafael Alberti a través de la colección de clásicos grecolatinos de la editorial Prometeo y de los cuadros expuestos en el Museo del Prado, visitas que recuerda el poeta muchos años después en el libro *A la pintura*, cuyo poema nº 3 (II, 276) de la sección “1917” rescata los amores míticos de Venus y Adonis entrevistados en algún lienzo (“me bañé de Adonis y Venus juntamente”), tal vez de Tiziano, en cuyo universo mitológico afirma el poeta haberse sumergido (en el poema “Tiziano”, II, 300-301). La pareja formada por Venus y Adonis encuentra su plena plasmación en el poema “Rubens” (II, 319):

Delirio de la mano por sorprender que Venus
mide igual, de hombro a hombro, que Adonis poseído...

⁷⁵⁵ Ovidio, *Metamorfosis*, X, 503-539, 705-739.

Alguna otra visión teñida de sátira presenta al bello Adonis como paralelo sarcástico de Franco, en “Juan Panadero orienta a los turistas” (II, 585), del libro *Coplas de Juan Panadero* (1949-1953):

¿Y Franco? Un hombre fatal.
Un Adonis justiciero
con su moflete real.

Y un “mar Venus, mar Adonis” une a los dos amantes en “Abel Vallmitjana 1968” (III, 85) de *Roma, peligro para caminantes*.

Cupido y Psique

Los amores de Cupido y Psique son otro pilar de las historias que combinan un dios y un mortal, en este mito transmitido por Apuleyo⁷⁵⁶. Los poetas ultraístas dan buena cuenta de él, demostrando, además, su conocimiento de la etimología de la palabra “psique” –recuérdese que en griego ψυχή, además de “alma”, puede significar “mariposa”–. Así, Luis Zubillaga (¿?-¿?) escribe el poema “Mariposa” (publicado en el nº 47 de *Grecia*, 1 de agosto de 1920) en el que la mención mitológica, aunque breve, es importante. La composición supone una introspección del poeta, descrita al modo de la vida de una mariposa, que al final exclama:

Como a Psiquis:
¿Qué nuevo Júpiter
me hará inmortal y etéreo?...

Estos versos son, claramente, una reminiscencia del pasaje de *El asno de oro* de Apuleyo (VI, 23), en que Júpiter le concede la inmortalidad a la amante de Cupido. Dentro del Ultraísmo, ya vimos a propósito de Ariadna el poema “Bric-a-brac” (nº 49 de *Grecia*, 15 de septiembre de 1920) de Guillermo de Torre, con la curiosa Psique “neo-kantiana”.

Ya en el ámbito del 27, Lorca aporta unos versos que resumen poéticamente parte de la escena descrita por Apuleyo en su novela. La parte posterior de la hoja donde está escrito el poema [“La niña de mis lágrimas”] (CPC, pp. 304-305) contiene unos apuntes para unas “escenas con Psiquis y Mariposa”, como afirma Menarini⁷⁵⁷. La mezcla de ambos nombres resalta el hecho de que Lorca conocía el doble significado de la palabra griega ψυχή. El entronque con la historia contada en *El asno de oro* de Apuleyo lo encontramos en este par de versos que condensan el momento del desvelamiento del secreto de Cupido y la contemplación de las aguas por parte de Psique, tal vez metáfora de su propio llanto o alusión al intento de suicidio de la amada de Cupido al verse abandonada por el dios:

Psiquis despierta ve el misterio iluminado
y se queda triste viendo brotar el agua.

⁷⁵⁶ *El asno de oro*, libros IV, V, VI.

⁷⁵⁷ Véanse pp. 304-305 de la edición citada.

Apuleyo cuenta también cómo Psique, tras la marcha de Cupido, llora tristemente e intenta suicidarse arrojándose a un río⁷⁵⁸:

Postrada en tierra y pendiente del vuelo de su marido mientras éste estuvo al alcance de su vista, Psique se desgarraba el corazón llorando desesperadamente. Pero cuando, en rápido vuelo, su marido se perdió para ella en la inmensidad del espacio, Psique corrió hacia el río inmediato y se tiró al agua de cabeza. Mas el río, sin duda en atención al dios que suele inflamar hasta las mismas aguas, y evitando el propio peligro, la acogió cariñosamente al instante, y un remolino, sin hacerle daño, la depositó sobre el césped florido de la orilla.

Lorca vuelve a tratar brevemente el mito en el poema en prosa “Poemas heroicos” (OC, I, pp. 661-662), de nuevo con la mención a la mariposa.

Jorge Guillén es igualmente conocedor de la etimología de la palabra, como demuestran varias menciones al personaje mítico. Es el caso de “Jean Cassou” (*Homenaje*, p. 444), donde “arde allí mismo Psique, las alas extendidas”, o en “Este muerto” (“Psique. La mariposa / Más tenue, transparente”, en *Y otros poemas*, p. 18), o con el gongorino verso de “Aire nuestro” (*Y otros poemas*, p. 335) referido al alma del poeta: “Psique, si no deidad alado genio”.

El poema de Gerardo Diego titulado “Psique” (I, 763-768), del libro *Amazona*, revela de nuevo el conocimiento de la etimología de la palabra griega, aunque en el caso de Diego no es de extrañar teniendo en cuenta la matrícula de honor en griego con que Miguel de Unamuno le calificó cuando fue alumno suyo en la Universidad de Salamanca en el curso 1913-1914⁷⁵⁹. Ese insecto, y su metamorfosis, es el protagonista del poema de Diego. La misma situación se da en “¿Otra vez Psique?” (I, 986) de *La rama*, donde la protagonista de la mítica historia amorosa se identifica con el insecto:

Mariposa de mi huerta
fiel en agosto a la cita,
¿eres Psique redimuerta,
rediviva, rediescrita?

¿Qué me traes, qué me insinúas:
beso o muerte, amor o nada?
Real, simbólica, fluctúas,
mi contradicción alada.

Con este poema, terminamos el repaso a los amores míticos que recrean o recuerdan los poetas vanguardistas españoles. Solamente resta señalar la variedad de acercamientos y enfoques con que estas historias, y toda la mitología en general, reviven a través del prisma de la poética contemporánea.

⁷⁵⁸ Apuleyo, *El asno de oro*, introducción, traducción y notas de Lisardo Rubio Fernández, Madrid, Gredos, 1978 (“Biblioteca Clásica Gredos”, 9), p. 160. El pasaje citado corresponde al libro V, 25, 1-2: “[1] Psyche vero humi prostrata et, quantum visi poterat, volatus mariti prospiciens extremis affligebat lamentationibus animum. Sed ubi remigio plumae raptum maritum proceritas spatii fecerat alienum, per proximi fluminis marginem praecipitem sese dedit. [2] Sed mitis fluvius in honorem dei scilicet qui et ipsas aquas urere consuevit metuens sibi confestim eam innoxio volumine super ripam florentem herbis exposuit.”

⁷⁵⁹ Cf. la cronología de Francisco Javier Díez de Revenga en la edición manejada (I, LII).

2.- Mitología en general

Por último, queremos destacar cómo los poetas del 27 se refieren en ocasiones a la mitología en general, sin tratar un mito en concreto. En otros casos, incluso, parecen describir una metamorfosis mítica ovidiana. Como paradigma de mitología imprecisa, pero adecuada a la estética vanguardista, tenemos el poema de Pedro Salinas “El cuerpo, fabuloso” (p. 800), perteneciente a *Todo más claro*. En este poema, los maniqués de las tiendas son materia mitológica, expuesta a la vista de todos como las constelaciones. En una clara mezcla de paganismo y cristianismo, son objeto de veneración y rezo:

Miro tranquilo a tantos maniqués
–mitología en los escaparates
a cuyos pies las almas sin amante
rezan por un momento cuando pasan
y cosechan sus sueños de la noche–...

También de *Todo más claro* es “Cero” (p. 844), en cuya cuarta parte una ninfa indefinida que huye (“bulto de carne fugitivo”) es un recuerdo de las transformaciones en piedra en las *Metamorfosis* de Ovidio (“piedra que late así con un latido / de carne que no es suya”, “acepta con marmóreo silencio / augusto compromiso”), como ya hemos apuntado anteriormente.

El río como escenario de mitos clásicos nos lo presenta Jorge Guillén en “A lo largo de las orillas ilustres”, del *Cántico* de 1945 (p. 90), ilustres tal vez por ser “riberas / De historias y mitos”, así como el Mediterráneo, “mar de Odiseo”, “siempre en fábula” desemboca (así en “Mediterráneo”, de *Y otros poemas*, p. 345). Y la misma mitología del escaparate que veíamos en Salinas la reencontramos en Guillén, “Aire con época” (*Clamor*, p. 169):

Comercio, magia, fábula:
En los escaparates nos seducen
Nobles metamorfosis.

En Gerardo Diego, una metamorfosis indeterminada, pero de confesado cuño ovidiano, se presenta en la “Jinojepa de Mingote” (II, 890) de *Carmen jubilar*, donde una doncella

...se convirtió entre rubores
y sofocos y remilgos
en la más desvergonzada
metamorfosis de Ovidio.

La fábula mitológica barroca, presente en el Siglo de Oro español como uno de los principales géneros poéticos, lo retoman con entusiasmo algunos de los integrantes del grupo del 27, especialmente a raíz de su fervor gongorino: conocidos son los casos de la “Soledad tercera” de Alberti en su libro *Cal y canto*, o la “Fábula de Equis y Zeda” (I, 389-401) de Gerardo

Diego en *Poemas adrede*⁷⁶⁰. Menos divulgado, el “Salmo recordatorio” (PIJ, nº 76, pp. 327-328) de Lorca es una adaptación en tono humorístico de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora.

Gerardo Diego llega a escribir a comienzos de los años 30 un “Homenaje a Ovidio” (II, 298), incluido en *Biografía incompleta*, que expone las diversas transformaciones que se operan en el propio poeta:

Hace apenas un siglo yo era hamaca de sueños
tendida estirada entre dos frentes de árboles
frentes de árboles altos pretendiendo engañarme
hamaca extensa hamaca amor del arcoiris
Y ahora soy esa hoja mañana seré pájaro
hoja que reconcilia las tardes mal avenidas
exigiéndolas un mutuo juramento de avispas
y un reclamo de nubes

Mañana seré pájaro Tú que lo dudas ven
Mira cómo destiñen mis mejores memorias
hasta manchar de azul Prusia los dedos del violinista
y de paisaje los balcones
Mira cómo están tiernas las rejas de la cárcel
y estrena música nueva el poste telefónico

Mañana seré pájaro Hoy me he puesto a pensar
jota ele elle eme Mía Mía Mía
Mañana seré pájaro y al otro alegre día
incestüosa ría

En el poema “La rama” (I, 949) que abre el poemario así titulado, *La rama*, Diego manifestará directamente su fascinación por las historias míticas:

...La eterna danza
–mitológica fábula– me hechiza
y me incluye en su rueda de esperanza.

En otro compañero del grupo como Vicente Aleixandre encontramos un par de casos que parecen encubrir un mito clásico. Es posible que alguna metamorfosis de mujer en piedra se esconda tras los versos de “Bulto sin amor” (pp. 431-432) de *Mundo a solas*, donde el poeta ama a una mujer que ha sido convertida en piedra, aunque muy bien puede tratarse simplemente de una metáfora para expresar la frialdad del ser amado. La amada recibe el impacto de un “rayo vengativo”, tras lo cual el poeta se dirige a la mujer como si ya fuera “mármol enrojecido por la tormenta”, e incluso besa su “bulto, pétrea rosa sin sangre”:

Esta piedra que estrecho como se estrecha un ave,
ave inmensa de pluma donde enterrar un rostro,
no es un ave, es la roca, es la dura montaña,
cuerpo humano sin vida a quien pido la muerte.

⁷⁶⁰ Sin embargo, Gaspar Garrote Bernal ha señalado como antecedente para este poema una composición de Gabriel Bocángel. Cf. Gaspar Garrote Bernal “Para la salcedocoronización de la «Fábula de Equis y Zeda»”, en *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 25, 2007, pp. 83-103.

En “Noche: ronda y síntesis” (p. 1495), la segunda de las *Primeras prosas poéticas*, Aleixandre se imagina el yo poético una escena de reminiscencias clásicas, en la que una pareja de amantes observa la noche estrellada y ello sugiere la posibilidad de una intervención de los dioses antiguos al modo de Júpiter con Ganimedes o Europa, o de la Luna y Endimión, es decir, de un mito en que un dios se encapricha de un humano e intenta llegar hasta él:

Se podrían contar las estrellas en nuestra piel, donde las sentíamos como diez mil puntas de alfileres brillantes, cubriéndonos totalmente de dolorosa luz; íntimamente ceñidas sobre nuestro cuerpo como un manto vivo, titilante, en nuevo mito clásico.

Otra especie de metamorfosis mítica es el poema de Luis Cernuda “El chopo” (pp. 362-363) de *Como quien espera el alba*:

Si, muerto el cuerpo, el alma que ha servido
Noblemente la vida alcanza entonces
Un destino más alto, por la escala
De viva perfección que a Dios le guía,
Fije el sueño divino a tu alma errante
Y con nueva raíz vuelva a la tierra.

Luego brote inconsciente, revestida
Del tronco esbelto y gris, con ramas leves,
Todas verdor alado, de algún chopo,
Hijo feliz del viento y de la tierra,
Libre en su mundo azul, puro tal lira
De juventud y amor, vivo sin tiempo.

Ese mundo mitológico presente en la pintura es recordado con nostalgia por Alberti en “Cuadros, río, trenes, aviones...” (II, 890-891), del libro *Abierto a todas horas* (1960-1963); el poeta se ve rodeado de los ingenios técnicos producto de la revolución industrial:

Escenas mitológicas.
Plafones altos. Techos.
Grandes cielos abiertos.
Las nubes de verdad pasan cruzándose
con las maravillosas de Juan Bautista Tiépolo.
Ninfa y delfín. ¡Oh gracia veneciana!
¿Dónde la gracia hoy? ¿Dónde la de los versos
que recibo a diario? Vivo el reino
del plomo, de la angustia
pesada, del siniestro
desquicio de las formas,
de lo fácil, deshecho.

Por último, en el poema nº XVII (II, p. 356) de *La piedra escrita* de Emilio Prados se alude en su comienzo a un mito en general, pero sin referencia explícita a ninguno en concreto:

Por el aire de la suerte o del mito
pasan —¿qué anuncian?—, dos montones
de luz laxa, tendidos.

CAPÍTULO 3

Seres fabulosos del mundo clásico

Los seres fantásticos presentes en la literatura y el arte clásicos de Grecia y Roma recorren incansablemente las manifestaciones artísticas del mundo occidental hasta el presente. Durante las tres primeras décadas del siglo XX se mantiene viva la estela de esta tradición, tanto en las artes plásticas y decorativas como en la literatura; la fantasía del mundo clásico revive en los poetas vanguardistas resucitando las figuras que han poblado la literatura e, incluso, toda la esfera cultural de Occidente.

Si quisiéramos establecer una clasificación de los diversos seres fantásticos del mundo clásico en los poetas españoles de vanguardia, deberíamos hablar, por un lado, de los habitantes del bosque (faunos, sátiros, ninfas, silvanos, bacantes, árcades...), de los cuales nos ocupamos en capítulo aparte al tratar la pervivencia de la temática bucólica; por otro lado, de las criaturas marinas o relacionadas con el agua, como nereidas, náyades, sirenas o tritones; un tercer grupo incluiría distintos seres monstruosos como la quimera, la hidra, el minotauro, el centauro, la esfinge, la arpía o la medusa; finalmente, otras figuras fantásticas como el Ave Fénix, Pegaso, las amazonas, los atlantes, los titanes...

Todos estos seres son introducidos por los poetas de vanguardia en sus versos. En otros ámbitos artísticos contamos con representaciones similares, de las cuales los atlantes escultóricos, elemento decorativo reiterado en la arquitectura de principios del siglo XX, son el ejemplo máximo. Las cariátides, por ejemplo, cuentan con un correlato literario menos interesante debido a su función de elemento puramente arquitectónico, como elemento sustentante, aunque, de todos modos, tienen también cabida en los versos de los autores vanguardistas.

1.- Seres acuáticos – Sirenas – Tritones, nereidas, náyades

Dentro de los seres asociados al mar, sin duda, las sirenas suponen el personaje más popular en los versos de vanguardia, y, así, configuran una de las figuras más relevantes en varios poetas de comienzos del siglo XX⁷⁶¹.

⁷⁶¹ Algunos casos de pervivencia de las sirenas en la literatura española contemporánea los ha estudiado Modesto Calderón Reina en su artículo “La blanda voz y el tierno canto. Sonetos españoles sobre sirenas”, en *Analecta Malacitana*, 28, 2, 2005, pp. 629-640.

Pero, incluso en el conjunto de toda la pervivencia clásica en la poesía del 27, nos hallamos ante el elemento de mayor vitalidad, solamente comparable a la de algunos mitos de gran prestigio entre nuestros poetas, como el de Narciso o el nacimiento de Venus.

Las sirenas suelen presentarse no según el modelo homérico, sino de acuerdo con la iconografía que las imagina mitad pez, mitad mujer. No obstante, no es la representación en sí lo que interesa, sino el tratamiento diverso, y en algunos casos muy personal, de estos seres. Su pertenencia al mundo marino los hace susceptibles de aparecer en poemas en los que el mar sea protagonista; en unos casos, el poeta resalta la belleza implícita tanto en su apariencia física como en su canto, mientras que en otros prima la visión negativa de la melodía producida por los bellos seres, melodía que lleva a la perdición, física o moral, como veremos.

Los poetas ultraístas ya mostraban interés por estos seres en poemas publicados en las revistas literarias de vanguardia. Un compendio de seres míticos marinos nos lo presenta el sevillano Joaquín Alcaide de Zafra (1871-¿?) en un poema aún modernista titulado “Caballero y poeta del mar” (*Cristal*, nº 6, diciembre de 1932), donde nereidas, sirenas, ondinas, tritones y el propio dios del mar se dan cita. La composición elogia al poeta Gabino Díaz de Herrera, buen conocedor del mar y de sus tesoros, a juzgar por el propio poema a él dedicado:

Este buen caballero sabe como ninguno
de las verdes llanuras que fluyen y retornan,
donde impera el tridente de su amigo Neptuno,
el de las luengas barbas que las algas adornan.

Él sabe de nereidas, de náyades y ondinas,
de engañosas sirenas y temibles tritones.
De las gracias aladas de las velas latinas.
De los vientos alisios y de los aquilones.

En un poema en gallego de Eugenio de Castro, “A Nereida de Harlem”, publicado en *Resol* (nº 7, abril de 1933), de nuevo toda la fauna mitológica marina de ninfas, nereidas y tritones hace acto de presencia en un poema de acento igualmente modernista, donde tal decoración no podía faltar – recordamos, una vez más, el crítico comentario del joven Borges a esta ornamentación de cuño clasicista.

Centrándonos en el mundo de las sirenas y sus diversos tratamientos, el Ultraísmo tiene en el poema de Juan Larrea “Express” (*Grecia*, nº 26, 30 de agosto de 1919) un paradigma de acondicionamiento de un elemento clásico al ambiente contemporáneo. El poema compara los trenes y los cantos de las sirenas, valiéndose de la homonimia presente en el doble significado de la palabra sirena:

Pasan los trenes
por el gran túnel,
entre las varas de nardo
que tricotean
Sobre los mares absortos
las sirenas derraman sus cantos

Otra mención más o menos de interés la hallamos en el poema ultraísta “Océano” (*Vltra*, nº 12, 30 de mayo de 1921), de Humberto Rivas (1893-¿1960?), con esas sirenas que, posiblemente con sus cantos a coro, atraviesan la brumosa atmósfera de un mar nuboso:

Todas las nubes

llenar sus esponjas

en el aliento de las chimeneas

y las sirenas unánimes

agujerean el cristal

esmerilado de la bruma.

Una referencia conjunta a la figura del argonauta y a la sirena la engarza José María Quiroga Plá (1902-1955) en su “Oda a Salinas”, publicada en el número especial (número 3-4, marzo de 1928) de *Carmen* en homenaje a Fray Luis de León. Dos breves referencias son de interés para nuestro estudio: los argonautas, entendidos como marineros en general, y las sirenas como seres negativos y destructores, visión que poetas del 27 como Alberti explotarán en sus versos, como más adelante tendremos ocasión de comprobar:

...argonauta de todos los tranvías...

[...]

...a tu costa hoy arribo,

latiendo mis sirenas en jauría

cuyo clamor inscribo,

violento, en la bahía

que abre tu paz ante la audacia mía.

Entre los principales poetas del 27, cada uno aporta una visión ciertamente compleja de estos seres, enjuiciada bajo diversos puntos de vista y presentada en las más variadas ocasiones; por ello, veremos cómo cada poeta se ha valido de la sirena, desde la breve mención de Salinas hasta el complejo tratamiento que recibe de mano de Alberti, Lorca o Diego.

Pedro Salinas consigue una elaborada metonimia de base clásica al considerar el agua de los radiadores modernos “sirena / callada”, en “Radiador y fogata” (p. 197), nº 14 de *Fábula y signo*. Esta sirena, es decir, el agua caliente que discurre por los tubos metálicos del radiador, encanta y enamora a los “mercurios” de los termómetros que aumentan su temperatura. El elemento químico se asimila, a su vez, al dios latino para completar el conjunto de la mención clásica. Para Jorge Guillén, en cambio, la sirena está viva en su medio natural –el mar–, como expone en el largo poema “El encanto de las sirenas” (*Clamor*, pp. 57-61) y en la evocación posterior de este mismo poema en el libro *Final* (poema nº 24 del conjunto “Vida de la expresión”, p. 83).

La poesía de Manuel Altolaguirre presenta también breves apariciones de la sirena. El poema “Recuerdos” (OP, 21), dentro de una enumeración de experiencias diversas, nos informa de “la sirena amiga de la foca.” Otra mención a las sirenas se encuentra en el “Poema del agua” (OP, 27), composición que por su herencia gongorina incluye a estos seres fabulosos

en los versos 69 (“las jóvenes sirenas virtuosas”) y 151 (“baile de sirenas”), sin mayor relevancia.

Las sirenas son otros seres fantásticos del mundo clásico que circulan con alguna frecuencia por los versos de Luis Cernuda, ahora con mayor entidad que en los dos poetas anteriores. En poemas fechados en 1925, ya introduce Cernuda la figura de la sirena. Así, en “[Callada. Sábanas mudas.]” (p. 664) tenemos una “sirena leda”; y en “[La fuente que se ha roto]” (p. 665) una sirena abandona el canto, símbolo del alejamiento del mal, pues “enjugando su voz / la sirena no vuelve”. El romance, no fechado, “[Voces sin eco en la senda]” (p. 681), expresa el sentido negativo de la voz ilusoria de la sirena cantora:

Voces sin eco en la senda,
sirenas que al albedrío
promesas le dan sedente
y le niegan peregrino.

En el libro *Los placeres prohibidos* el poema “Quisiera saber por qué esta muerte” (p. 183) describe la superficie marina habitada por esos seres de la Antigüedad clásica que sobreviven en un presente de muerte, tal vez producto de la intervención de las sirenas:

Quisiera saber por qué esta muerte
Al verte, adolescente rumoroso,
Mar dormido bajo los astros negros,
Aún constelado por escamas de sirenas...

En el mismo libro Cernuda recoge imágenes tibiamente superrealistas, como las que el poema “Había en el fondo del mar” (p. 193) ofrece del fondo marino, donde “una cola de sirena con reflejos venenosos” se encuentra distante de “un muslo de adolescente”, símbolos de mundos opuestos (la tentación y la muerte que representa la sirena frente a la juventud y la vida que simboliza el joven), hasta el punto de que “les llamaban los enemigos”. Nótese cómo Cernuda transfiere el sentido negativo de la sirena a los reflejos de las escamas de su cola. Las sirenas, íntimamente unidas a los viajes de Ulises, se nos presentan desde esta perspectiva en el poema precisamente titulado “Las sirenas” (pp. 494-495) de *Desolación de la Quimera*. El poeta y su sentimiento de soledad recuerdan al texto en prosa de 1940-1941 “Marsias” (*PR*, I, pp. 797-800), que veremos más adelante; nos hallamos ahora ante una plasmación de verdadero peso en cuanto a la utilización del material mítico heredado de la tradición clásica. Cernuda descubre en la sirena y en su canto desconocido, siempre imaginado, la clave para expresar la desesperanza del poeta –y del hombre– contemporáneo en la búsqueda de los ideales imposibles de hallar, pero que, en ocasiones, parecen estar a nuestro alcance. La sirena, presentada con rasgos desmitificadores (“sirena envejecida”), se relaciona irremisiblemente con el viaje uliseico:

Ninguno ha conocido la lengua en la que cantan las sirenas
Y pocos los que acaso, al oír algún canto a medianoche
(No en el mar, tierra adentro, entre las aguas
De un lago), creyeron ver a una friolenta

Y triste surgir como fantasma y entonarles
Aquella canción misma que resistiera Ulises.

Cuando la noche acaba y tiempo ya no hay
A cuanto se esperó en las horas de un día,
Vuelven los que las vieron; mas la canción quedaba,
Filtro, poción de lágrimas, embebida en su espíritu,
Y sentían en sí con resonancia honda
El encanto en el canto de la sirena envejecida.

Escuchado tan bien y con pasión tanta oído,
Ya no eran los mismos y otro vivir buscaron,
Posesos por el filtro que enfebreció su sangre.
¿Una sola canción puede cambiar así una vida?
El canto había cesado, las sirenas callado, y sus ecos.
El que una vez las oye viudo y desolado queda para siempre.

Una mayor presencia de la sirena la tenemos en Vicente Aleixandre. Su concepción de un mundo que podríamos llamar primigenio, cercano a ese paraíso natural originario y perdido, halla en la sirena la figura de una ser, actualmente inexistente, pero presente en épocas pasadas de dorado esplendor. Así, en un poema en que resuena el mito de la Edad de Oro, la sirena le puede transmitir al ser humano, como antes ocurría en Cernuda, sentimientos de desolación y sufrimiento; se trata del poema en prosa “Vida” (p. 171), teñido de superrealismo, que abre el libro *Pasión de la tierra*, y donde una sirena con un solo pecho se aparece al poeta como imagen del dolor y de lo incoherente de la vida:

Me acuerdo que un día una sirena verde del color de la Luna sacó su pecho herido, partido en dos como la boca, y me quiso besar sobre la sombra muerta, sobre las aguas quietas seguidoras. Le faltaba otro seno. No volaban abismos. No. Una rosa sentida, un pétalo de carne, colgaba de su cuello y se ahogaba en el agua morada, mientras la frente arriba, ensombrecida de alas palpitantes, se cargaba de sueño de muerte joven, de esperanza sin hierba, bajo el aire sin aire. Los ojos no morían. Yo podría haberlos tenido en esta mano, acaso para besarlos, acaso para sorberlos, mientras reía precisamente por el hombro, contemplando una esquina de duelo, un pez brutal que derribaba el cantil contra su lomo.

En el mismo libro, el poema “El mar no es una hoja de papel” (p. 212) deja traslucir la muerte a través de una sirena; por otro lado, “verde” y “luto” es una conocida asociación en la poesía de Lorca que aquí funciona de igual manera. Además, se cita el género literario de la fábula, que directamente remite al mundo imaginario que Aleixandre maneja y del cual es consciente:

Pero bajo las aguas el verde de los ojos es luto. El cabello de las sirenas en mis tobillos me cosquillea como una fábula. Sí, esperad que me quite estos grabados antiguos.

Y también de *Pasión de la tierra* es “Ansiedad para el día” (p. 233), donde unas sirenas de extrañas voces (“lijas traspasadas”) surgen ante la llegada del ser amado, cuya reacción se desconoce:

Pero si tú llegas, el monstruo sin oído que lleva en lugar de su palabra una tijera breve, la justa para cortar la explicación abierta, no me definiendo, me entrego a sus aletas poderosas.

[...]

¿Qué falsa alarma ha rizado las gargantas de las sirenas húmedas que yo solo presiento en forma de lijas traspasadas, dormidas sobre su silencio?

El canto de las sirenas no es libre, y el poeta no está de acuerdo con ello (“no quiero jaulas para los canarios”).

Por último, “El mundo está bien hecho” (p. 238), del mismo libro, incluye una mención a una sirena, pero con el sentido tanto del ser enigmático como de la figura atrayente y provocadora, final trágico incluido:

Si hemos llegado, ya estarás contemplando cómo la pared de cal se ha convertido en lava, en sirena instantánea de “Dime, dime para que te responda”; de “Ámame para que te enseñe”; de “Súmete y aprenderás a dar luz en forma de luna”, en forma de silencio que bese la estepa del gran sueño. “Ámame”, chillan los grillos. “Ámame”, claman los cactus sin sus vainas. “Muere, muere”, musita la fría, la gran serpiente larga que se asoma por el ojo divino y encuentra que el mundo está bien hecho.

La figura de la sirena adquiere mayor importancia en *Espadas como labios*, libro puramente vanguardista, cuyo poema “Circuito” (p. 256) aporta ciertos atributos de las sirenas clásicas, como su poder atrayente (“bordean el mundo con sus besos”) y destructivo (“ensartan en sus dedos las gargantas”), a pesar de lo cual el sujeto del poema no puede evitar desearlas:

Nostalgia de la mar.
Sirenas de la mar que por las playas
quedan de noche cuando el mar se marcha.
Llanto, llanto, dureza de la luna,
insensible a las flechas desnudadas.
Quiero tu amor, amor, sirenas vírgenes
que ensartan en sus dedos las gargantas,
que bordean el mundo con sus besos,
secos al sol que borra labios húmedos.

La significación de la sirena en la obra poética de Lorca es otra muestra de la importancia del mundo clásico en el poeta granadino. Dentro de un mundo de ensueño y tradicionalismo, la figura de la sirena es fundamentalmente un ser fantástico anclado en una tradición mítica equiparable a otros mitos y temas del universo lorquiano (gitanos, amores desgarrados, la luna...). El interés temprano por el mundo marino conlleva la inclusión de la sirena en poemas con el mar por escenario. Es el caso de “Estampas del mar” de *Suites* (OC, I, p. 209), donde ya se muestran a estos seres con su habitual caracterización como propiciadoras del sueño:

Y en las cuevas de oro
las sirenas ensayan
una canción que duerma
al agua.

Y su canto llega hasta el cuarto del poeta en “Nocturno de Marzo” (OC, I, p. 667), junto a los extraños colmillos de Pegaso:

El rumor de las viejas
muchedumbres, el canto
de las sirenas, los colmillos
sonoros de Pegaso.

“Sirena” (OC, I, p. 713) se titula, precisamente, un poema de sublimación de la tristeza, asociada a la lejanía del horizonte que el marinero embrujado por el canto del ser fabuloso contempla. La sirena, que en realidad puede simbolizar simplemente a cualquier amante seductor, intenta convencer al sujeto de la ausencia progresiva de tristeza con estas palabras:

(Ven a mis brazos.
¿No ves
cómo se aleja?)
[...]
(Arde conmigo
Y con ella.)

En la “Oda a Salvador Dalí” (OC, I, p. 457-458) vuelven a aparecer las sirenas, ahora asesinadas por marineros sobrios y conscientes (“marineros que ignoran el vino y la penumbra”), en una imagen de violencia masculina en que “decapitan sirenas en los mares de plomo”. Más adelante, se presentan las sirenas como seres poco elocuentes y de escasa influencia, tal vez por haber sido decapitadas, es decir, silenciadas, vulgarizadas:

Las sirenas convencen, pero no sugestionan,
y salen si mostramos un vaso de agua dulce.

En “La sirena y el carabinero” (OC, I, p. 481), a pesar del anuncio del título, no aparece como tal ese ser mitológico, sino la ambientación marina de delfines, espumas y marineros. Éstos pueden pertenecer a una flota romana a juzgar por “las barcas latinas”, en esas alusiones al pasado romano que Lorca introduce en más de una ocasión.

La sirena es, con diferencia, el ser mítico más repetido en la poesía de otro poeta en quien el componente neotradicionalista es importante: Rafael Alberti. La poesía de su juventud es la que resalta de modo especial la figura de la sirena, ya que sus tres primeros poemarios, *Marinero en tierra*, *La amante* y *El alba del alhelí*, recogen la mayoría de las menciones a este ser fantástico. Dado que, en su mayor parte, la sirena simplemente conforma el ambiente marino de los poemas, nos limitaremos a señalar algunos casos especiales⁷⁶². Por ejemplo, en *Marinero en tierra*, “Sueño del marinero” (I, 79) invoca a la sirena como ser protector del marinero, fundamento de su mundo, al que se le debe incluso adorar como a una Virgen:

⁷⁶² No obstante, estas son las referencias de los poemas en que se citan sirenas en los tres primeros poemarios: I, 79, 80, 83, 96, 97, 135, 141, 142, 148, 154, 156, 190, 198, 291, 292, 293. En los *Poemas anteriores a Marinero en tierra* hay otra mención a la sirena (I, 44).

Mi sueño, por el mar condecorado,
va sobre su bajel, firme, seguro,
de una verde sirena enamorado,

concha del agua allá en su seno oscuro.
¡Arrójame a las ondas, marinero:
–Sirenita del mar, yo te conjuro!

Sal de tu gruta, que adorarte quiero;
sal de tu gruta, virgen sembradora,
a sembrarme en el pecho tu lucero.

El personaje del poema “A un capitán de navío” (I, 83) es “cazador de sirenas”; y la “Sirena del campo” (I, 96-97), “sirena del valle”, muere fuera de su medio natural, reflejando el sentimiento que Alberti experimenta alejado de su Cádiz natal. La sirena, en su mundo mítico, rechaza el avance tecnológico humano en “[Barco carbonero]” (I, 135), pues a éste “la sirena no le quiere”. No falta en la caracterización de la sirena de Alberti uno de sus atributos más usuales: su canto. Sin connotaciones negativas, lo tenemos en “Día de amor y bonanza” (I, 142), invocación a la Virgen del Carmen:

Que eres mi timonel, que eres la guía
de mi oculta sirena cantadora,
escrito está en la frente de la prora
de mi navío, al sol del mediodía.

Pero la visión negativa se presenta en “El rey del mar” (I, 154):

Los marineros lo han visto
llorar por la borda, fiero.

¡Por las sirenas malditas,
matádmelo, marineros!

Un poema, en principio presente en *Marinero en tierra* pero excluido posteriormente, como “Medianoche” (III, 700), tiene a las sirenas, ajenas en este caso a su función mítica destructiva, como salvadoras de unos marineros tras un naufragio:

Sañabas tú, que no yo,
que cinco marinerillos
en alta mar naufragaban,
y que cinco sirenillas
consigo se los llevaban.

“La sirenilla cristiana” es el título de dos poemas diferentes, uno de *Marinero en tierra* (I, 154) y otro de *El alba del alhelí* (I, 291-293). Se trata, de nuevo, de un caso de combinación de elementos cristianos y paganos. En el segundo poema, el poeta invoca a la Virgen María para que salve a la sirena cristiana del acoso de un marinero inglés:

Huye, por la mar y llora.
¡Sálvala, Nuestra Señora!

Que un marinerillo inglés
la sigue desde la aurora.
¡Sálvala, Nuestra Señora!

¡Que te alcanzan, novia mía!
¡Sálvala, Virgen María!

Con un lenguaje más barroco que en los poemarios anteriores, en el libro *Cal y canto* continúan las menciones a la sirena. El ejercicio de estilo que supone la “Soledad tercera”, incluida en este libro, lleva adosada la mención a diversos seres del mundo antiguo, como son precisamente las sirenas, las ninfas, las dríades o las oréades. Mayor importancia tiene la sirena en un poema como “El arquero y la sirena” (I, 311-312), muy cercano a la retórica barroca:

Arrebolada y destronando el cielo,
que en fuga de cristal llora mecido,
bordando una sirena su pañuelo.

O en el “Sueño de las tres sirenas” (I, 315-316), donde, además de sirenas y tritones, nos topamos con unos “hidros alados”⁷⁶³:

Nácares de la luna ya olvidados,
las verdes colas de la tres sirenas,
que huyendo de la mar y sus pescados,

cortas las faldas, cortas las melenas,
reinas del viento, los celestes bares
solicitan en tres hidros alados.

[...]

No más álgidas ferias submarinas,
ni a las damas jugar con los tritones
y al ajedrez con los guardias marinas.

Del mismo poemario es “Estación del Sur” (I, 323), que anuncia un tren que lleva al viajero hasta la “regata de las sirenas”. En este poema, el paso del tren es visto como “galope de férreas Amazonas”. Otra mención de menor importancia la tenemos en el poema “Carta abierta” (I, 373), donde “los carteros no creen en las sirenas / ni en el vals de las olas, sí en la muerte”. Sirenas volvemos a encontrar con cierta frecuencia en poemarios posteriores, como los concebidos al comienzo de la Segunda Guerra Mundial; en ellos, Alberti introduce la figura de una sirena víctima de torpedos o minas submarinas. Al poeta le preocupaba tal turbación existente bajo el agua, y así lo refleja en el ya visto poema nº 9 (II, 51) de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, escrito a bordo del barco que llevará al poeta y a su mujer María Teresa León al exilio argentino⁷⁶⁴:

⁷⁶³ Sobre estos reptiles, véase el artículo de Antonio Ruiz de Elvira, “La muerte de Eurídice: sobre el hidro, el quersidro y el quelidro”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 24, 2, 2004, pp. 239-247.

⁷⁶⁴ En el “Resumen autobiográfico” que figura en el tomo I de las *Obras completas* manejadas, nos cuenta el propio poeta, brevemente, las circunstancias de este viaje de 1940, que suponen el origen del contenido del poema comentado: “10 de febrero. Marsella. En el *Mendoza*, completamente a oscuras y sobre una mar infestada de submarinos, navego con María Teresa rumbo a la Argentina.” (I, CXLIX).

Está minado el mar
Y las verdes sirenas tienen miedo.
¿Neptuno es alemán, es hitleriano
y ataca en submarino?

Lo curioso es que esta imagen de la sirena en un mar lleno de peligros se repite en el soneto nº 9 (II, 69) de *Entre la espada y el clavel*, donde “contra una mina una sirena choca”. Además, el arcángel que “se hunde, indiferente” es otra muestra del gusto por mezclar elementos clásicos y cristianos. Un verso solamente tiene el poema nº 109 (II, 183) de la sección “Arión” de *Pleamar*, verso que destaca la relación inherente entre el mar y las sirenas (“Siempre dispuesto, mar, a ver sirenas...”). En el poemario *A la pintura*, Alberti descubre lo distinto de las sirenas por él imaginadas en su infancia y juventud, y las orondas “sirenas de Rubens, sus ninfas aldeanas”, en el poema nº 3 (II, 276) de “1917”. En *Poemas de Punta del Este* se nos presentan algunas sirenas, ya desde el poema inicial, “Cantegril” (II, 437), mientras que en “Diario de un día” (II, 441) la hija del poeta, llamada Aitana, aparece convertida en sirenilla indomable”, porque “después de gritarle no responde”. Más clasicista es la “joven sirena” de la secuencia nº 151 (II, 466) de “Pupila al viento”, que “sobre un pez, emergiendo, se perfila”. En el poemario *Ora marítima* se dan cita de nuevo las sirenas. Los pescadores gaditanos nos las presentan, con un canto que ahora no es ni destructivo ni beneficioso, en la “Canción de los pescadores pobres de Cádiz” (II, 660):

Creíamos en las sirenas
que cantan entre las olas.
Sus cantos nada nos dieron
ni ayer ni ahora.

Sí tienen sentido negativo las oceánidas del poema “Riotinto, lago del infierno” (II, 654), que por sus cantos mortales parecen remitir más bien a las sirenas:

Al faro de Chipiona
se le ha perdido el destello.
Las oceánidas cantan
matando a los marineros.

Recuérdese también que “fue una sirena quien meció tu cuna”, palabras dirigidas a Picasso en “Bajaste al mar” (III, 123) de *Los 8 nombres de Picasso*. Al pintor las sirenas lo acompañaban en el poema “*Picasso Antibes la joie de vivre*” (III, 124), en una pirueta desmitificadora característica de Alberti:

Las sirenas se escapan del museo
y van a emborracharse a las tabernas.

En este mismo poemario el poeta pide “ser sirena”, para librarse de los ojos del pintor, que todo lo puede, en “Los ojos de Picasso” (III, 109). Una nueva visión de las sirenas en la costa la tenemos en un poema en prosa de la sección “El desvelo (Diario de la noche)” (III, 270) de *Canciones del alto valle del Aniene*, con sus sirenas “de sonidos y espumas”. La pintora y

dibujante Norah Borges, hermana de Jorge Luis, es vista como “sirena dulce enamorada” en el poema “Norah Borges” (III, 781), aparecido en la primera edición de *A la pintura*, de 1945, junto a la reproducción de una obra de esta artista, quien precisamente había ilustrado en 1934 el número 4 de la revista *Literatura* con una sirena (fig. 300). Asimilado al rugir del toro, el canto de las sirenas es otro elemento más de un poema de vejez relacionado con el toro que surge del mar. Se trata del soneto “[Siempre vi un toro verde que embestía]” (III, 654-655) de *Los hijos del drago* (1986), donde el “toro verde que embestía” tenía “en su mugir sollozos de sirenas”, el cual “de los ciegos abismos ascendía”.

El santanderino Gerardo Diego también se siente atraído por el misterio de la sirena, su voz melodiosa, seductora y fatal. Así sucede desde los comienzos de su producción poética; en el poema “Sirena” (I, 35) de su primer libro, *El romancero de la novia*, el muchacho sujeto del poema se encuentra con una joven que le atrae y que tiene la voz que él hubiera imaginado para su novia, voz que le llama cual una sirena. Otro poema de esta primera época es “Serpentinas” (II, 1158-1158), fechado en 1919 y recogido en la sección *Hojas* de las *Obras completas* del poeta. En el poema, de innegable factura vanguardista, topamos con este ser mítico, que al poeta “canta en el oído”. Un poema de 1928 titulado “¡El tonto de Rafael!” (II, 1234), recogido también en *Hojas*, reproduce la constante de la sirena que señalamos a propósito de la poesía primera de Rafael Alberti. Precisamente el poema “Medianoche” (III, 700) de *Marinero en tierra*, que antes veíamos, fue incluido en la “Tontología” de la revista *Lola* (nº 6-7, junio de 1928), dirigida por Diego, quien, tal vez como referencia a ese poema de Alberti, recrea parecidas “sirenillas”. Y en el poema “A Rafael Alberti” (I, 588) de *Hasta siempre* Diego vuelve a reflejar ese gusto por la sirena presente en el poeta gaditano, “blanca sirena submarina, / proveedora de sal y esquivo al beso”. En el soneto “A un peine que sí sabía el poeta que era de Carey” (I, 553) de *La sorpresa*⁷⁶⁵, el peine en cuestión se desliza por los cabellos femeninos como si éstos fueran olas marinas. Por ello, acuden seres oceánicos entre los que se cuentan las sirenas que “tañen violas”, tal vez como acompañamiento a su canto. Un poema posterior donde encontramos abundantes menciones a las sirenas es “La ola” (I, 846-847) de *Amor solo*, en que la descripción de la ola marina conlleva sucesivas apariciones de ese ser (“sirena de invisible cola”). Unas sirenas prototípicas, herederas de la aventura narrada por Homero en la *Odisea*, aparecen en el “Nocturno V” (II, 491) de la *Ofrenda a Chopin*. El mar clásico (el poeta habla de “costas dóricas”) que la música le sugiere a Diego incluye sirenas de cuyo canto el navegante, sujeto del poema, tiene que protegerse, a la manera odiseica:

Y cree que escucha –cero ¿quién tendría?–
la infinitamente dulce melodía
que las tres sirenas cantan a estribor.

La sirena también sufre, como Ícaro, Narciso, Tántalo y el centauro la conversión de sexo en los versos de Diego. Así, en “Oratoria” (II, 72),

⁷⁶⁵ Existe una variación de este poema, conservando el título, en la sección *Hojas* (II, 1255). La mención a las sirenas se mantiene.

breve poema de *El jándalo*, tras hablar de otros oradores, el escritor Pemán es descrito como “raro sireno”, por la evidente atracción y encanto que el orador gaditano produce en Diego:

Y, de elocuencia y de poesía
raro sireno,
me embauca hoy José María
Pemán el bueno.

Finalmente, el sujeto del soneto “Radiograma” (I, 463) de *Alondra de verdad* invoca a la sirena y a diversos seres marinos y relacionados con el agua para que le salven del naufragio de su barco:

Que muero de impaciencia. A mí, sirenas,
náyades, ninfas, múltiple cohete.
Aquí, latitud norte, grado siete,
indio mar, meridiano de mis penas.

Los tritones, las nereidas y las náyades son otros seres acuáticos que, aunque no con la fuerza de las sirenas, tienen cierto peso en los poetas del 27. Gerardo Diego acompañaba a la sirena con la náyade en el último poema del apartado anterior, pero en otros casos náyades y ondinas forman parte de un escenario acuático, como en el “Romance del río” (I, 541) de *La sorpresa*, con las “huéspedes del río, / ondinas y náyades”. La náyade reaparece en “Clara” (I, 863) de *Amor solo*, asimilando el ser mítico con la amada, “mi náyade cristalina / en el agua verde”. Y en el “Preludio” (II, 482) de *Ofrenda a Chopin*, las manos del pianista son “náyades manos” que “derraman / nocturno errante, sueño de luna, sobre el marfil”, es decir, sobre el teclado. En el poema ya comentado “Nocturno V” (II, 491), del mismo libro, la música le sugiere a Diego un escenario marino de la Antigüedad clásica –se habla explícitamente de Grecia– plagado de náyades, tritones y de nuevo ondinas:

Así el navegante sueña en las ondinas,
en las milagrosas minas submarinas
floridas de perlas, nácar y coral.
Y sueña en las náyades de las costas dóricas,
y en las encantadas islas madreporicas
y en las fabulosas urnas de cristal.
[...]
Y detrás los roncós, monstruosos tritones
que manan y manan agua a borbotones
o en sus caracolas braman de estridor.

Y a partir del tritón se forma el adjetivo “tritónico” aplicado a la red de arrastre de los pescadores en “Rapsodia de Laredo” (I, 1199) de *Mi Santander, mi cuna, mi palabra*.

En Rafael Alberti se dan cita fundamentalmente nereidas, náyades y tritones en poemas del libro *Cal y canto*, como en “Oso de mar y tierra” (I, 314), poema que dibuja a una nereida acompañante del marinero en los bares que éste frecuenta en sus escalas. La nereida, además, “cuenta al oído y canta al marinero / coplas del mar y de sus valles frías”. Y en “El jinete de jaspe” (I, 314) una imagen vanguardista se compone a partir de náyades

(ninfas de las fuentes) y tritones, seres míticos acuáticos que “con la guadaña de la media luna / siegan las colas de los tiburones”.

2.- Seres monstruosos

La extensa nómina de seres con características físicas o psicológicas monstruosas que nos ha legado la Antigüedad clásica ha marcado el devenir iconográfico de buena parte de las artes occidentales. La vanguardia acoge algunas de las figuras más emblemáticas y conocidas de la tradición; veremos algunos casos que nos brindan los poetas españoles de vanguardia.

Esfinge

La revista *Grecia*, bastión primero del grupo ultraísta, publica en su nº 32 (10 de noviembre de 1919), el poema “Esfinge” de Juan Larrea, uno de los autores creacionistas más importantes junto a Vicente Huidobro y Gerardo Diego, y asiduo colaborador en las páginas de la revista sevillana, donde publica varias composiciones en tal estética. El poema “Esfinge” tiene un tono inquisitorial propio del ser mítico que da título a la composición. Como curiosidad cabe destacar el dibujo de los dos supuestos ojos de la esfinge:

ESFINGE

La esfinge me clava los ojos
Las olas como hojas de almanaque
van y vienen al viento
Gaviota, nadas?
Negrean las aguas todas
los celestes calamares
Parpadea el Ojo en el Triángulo
En el triángulo inverso y carnal
pestañea el Ojo labio
Las posibles vidas
nos solicitan desde los vientres núbiles
Alas, ola y vela
dan al viento las triangulares lonas
y la gaviota luna
es una coma
Pausa



JUAN LARREA

Entre los componentes del 27, el caso de Lorca vuelve a ser emblemático. En su poesía, la esfinge, uno de los personajes favoritos del poeta, ligada al misterio y al secreto, es símbolo del silencio, de la incomunicación, del desarraigo y de la impotencia. Con harta frecuencia se pasea por sus primeros poemas, tiñendo de misterio y de curiosas imágenes el universo primigenio del malogrado poeta. Como símbolo de la interrogación, en el poema “[Yo estaba triste frente a los sembrados]” (PIJ, nº 2, p. 74), en que la lectura de Shakespeare inquieta al yo poético, la esfinge se alza en la clásica encrucijada de caminos. Pero la simbología originaria de la interrogación deriva en una sarcástica mueca que, creemos, esconde la imposibilidad de respuesta a los enigmas:

Y ya donde se cruzan los caminos
Veó sobre la montaña
Una caricatura de la esfinge.
¡Riendo a carcajadas!

De igual modo, la esfinge es asociada al cisne, que con su cuello forma el signo gráfico de la interrogación, iconografía ya explotada por los modernistas. Así, en el poema “Cúco. Cuco. Cucó” de *Suites* (OC, I, p. 255) la esfinge será “el símbolo de los cisnes / y la niña que no ríe”, sinónimo de angustia o tristeza, en oposición a la alegría del cuco. El silencio o el misterio que ciertos seres suscitan en el joven Lorca se expresan en ocasiones mediante la aparición de la esfinge en el paisaje. Así, las cigüeñas del poema “Elogio a las cigüeñas blancas” (PIJ, nº 6, p. 87) son “esfinges inquietantes de ritmo seco y duro”.

Obstinada en su silencio, la esfinge se asimila a la piedra “que es apenas sensitiva”, como dijo Rubén Darío⁷⁶⁶. En “La leyenda de las piedras” (PIJ, nº 46, p. 207) se habla en un momento de la montaña, que “condenada está a nunca hablar”, “ni a sentir ni a mover una arruga siquiera”, características todas ellas de la piedra, las cuales transforman a la montaña en “esfinge de un dolor eterno”; de la misma manera, las sierras, también mudas a causa de lo inefable de su imperecedera mole, son “poetas mudos de eterna inmensidad”. La cariátide, por su condición de elemento pétreo, es similar a la esfinge en su silencio y apostura enigmática, como la representa el poemilla “Cariátide” (OC, I, p. 708):

La cariátide es la esfinge
del mar,
y el mar la cariátide
del cielo.

En “Los ojos de los viejos” (PIJ, nº 48, p. 225), las esfinges simbolizan el silencio y misterio que transmiten los ojos de los ancianos, repletos de recuerdos y sufrimientos, “¡Ojos de esfinges misteriosas, / Ojos cansados de llorar!”. Mudez y seriedad son atributos del personaje del poema “El pastor” (PIJ, nº 73, p. 317), simbolizados por el mimo y la esfinge, respectivamente:

⁷⁶⁶ En el poema *Lo fatal*, que cierra el libro *Cantos de vida y esperanza* (1905).

Evangélica sombra
De románico ritmo
Que parada en el campo,
Sobre un tronco de olivo,
Tiene un rictus de esfinge
O figura de Mimo.

Pero la esfinge es, también, señal de peligro, por lo que en “La gran balada del vino” (PIJ, nº 47, p. 215), se alerta a los bebedores, seguidores de Cristo por beber su sangre, pero también adoradores de Pan, divinidad asociada a Baco, sobre la perjudicial fascinación del licor (“la esfinge dolorosa os querrá fascinar”).

En “Albaicín” (PIJ, nº 80, p. 344), tal lugar granadino es centro del sentimiento trágico, tan presente en la obra de Lorca, tragedia que en su vertiente teatral ha sido reconocida desde su época, incluso por el mismo Federico, como heredera de la griega. Así, el poeta se dirige al Albaicín, “solitario y dormido” (“Das impresión de abandono y ensueño”, “tu alma es el silencio”, “barrio moruno y callado”, “quejumbroso y moruno”...). Pero el símbolo del silencio es la esfinge, que aparece justamente en las exclamaciones de los versos 75-78, centro de la composición, donde el éxtasis poético llega a lo más alto. Junto al silencio y la rigidez propios de la esfinge, se sitúa la música extática de los “ritmos parados”, genial paradoja que recuerda a la “música callada” de San Juan de la Cruz. En este momento la relación con la tragedia es explícita:

¡Albaicín de los gestos de esfinges!
¡Albaicín de los ritmos parados!
¡Albaicín de la voz del aljibe!
¡Albaicín, eres lento, eres trágico!

El paisaje nublado del poema “Nublada” (PIJ, nº 113, p. 431) inspira una composición donde de nuevo la esfinge es símbolo de silencio, aplicado a las nubes, “esfinges esfumadas / En un desierto mudo de azul inmensidad”. Y el búho solitario que contempla el camino en el poema “[Era el tiempo divino]” (PIJ, nº 133, p. 502) es comparado a la callada esfinge que “miraba / El camino desierto”. De nuevo es la esfinge símbolo de la duda y el silencio, esta vez convertida en el propio yo del poema “Sombra” (PIJ, nº 141, p. 523), que quiere hallar respuestas a las incertidumbres de la existencia:

Pensando silencioso ante el mar de mi pena
El corazón doliente se transforma en espejo.
Y el espejo retrata los dos ojos marchitos
De mi esfinge que mira el camino desierto.

Varias composiciones del *Libro de poemas* ahondan en la figura de la esfinge. Así, en “Los encuentros de un caracol aventurero” (OC, I, pp. 63-68), poema de estructura similar a la de una fábula esópica, son comparadas con la esfinge de adusto rostro dos ranas pensativas que “como esfinges se quedan”. Símbolo de lo incomprensible aparece la “Esfinge sin ojos” – similar a la ausencia de alas en Pegaso⁷⁶⁷ – del poema “Noviembre” (OC, I,

⁷⁶⁷ “Sobre un libro de versos”, PIJ, nº 119, p. 450.

p. 113), cuando se habla de la “tarde cautiva por las nubes”, es decir, ausente de claridad y, por tanto, similar a la esfinge inquisitiva de la que no se puede esperar respuesta y cuya ceguera refuerza la simbología de lo inexplicable. De igual forma, en “Pajarita de papel” (OC, I, pp. 118-120) se compara esta creación manual con una esfinge que nos pregunta pero no ofrece respuesta y, además, simboliza la infertilidad, tema recurrente bien conocido en la obra lorquiana. También contamos en este poema con una referencia al ave que renacía de sus cenizas:

Así, pájaro esfinge, das tu alma
De ave fénix al limbo.

En el poema “Patio húmedo” (OC, I, p. 133) la esfinge, símbolo de la imperturbabilidad y del paso del tiempo inalterable, “se ríe de la Muerte”. Misterioso y enigmático es el fruto prohibido del paraíso bíblico, razón por la cual Lorca habla en “Canción oriental” (OC, I, p. 142) de la tradicional manzana de Adán y Eva como “esfinge del pecado”:

La manzana es lo carnal,
Fruta esfinge del pecado,
Gota de siglos que guarda
De Satanás el contacto.

Además, era un fruto vergonzoso, razón por la cual se alude al “rubor de la manzana” en el poema “Paisaje” (CPC, p. 103).

Una presentación renacentista de la amada como figura de hielo, asociada al silencio y al desprecio, figura en “Aire de nocturno”, aún del *Libro de poemas* (OC, I, pp. 171), donde estas características están representadas por la esfinge:

Tú no sabrás nunca,
Esfinge de nieve,
Lo mucho que yo
Te hubiera querido...

La esfinge, personaje repetitivo en estas primeras poesías de Lorca, con el sentido de silencio e interrogación, reaparece en la obra de plena madurez, con ejemplos asombrosos. Así, en “Danza de la muerte” (PNY, p. 138), aquella misma simbología del ser mítico ahora se aplica a la insobornable e indescifrable combinación secreta de una caja fuerte:

De la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso
que atraviesa el corazón de todos los niños pobres.

En otros poemas continúa la obsesión por la esfinge. En primer lugar, en “Él” de *Suites* (OC, I, p. 228), como ya vimos al hablar de la diosa Venus, la “verdadera esfinge” es el reloj –el tiempo–, gran incógnita que será resuelta por el ojo humano que descifre su misterio (“Edipo nacerá de una pupila”). En “La hora esfinge”, también de *Suites* (OC, I, p. 229), el poeta parece referirse a la hora enigmática en que llegará la muerte, pero, aparte del título, no presenta mayor interés para nuestro estudio. Solamente hay

que anotar la repetición de la idea del reloj como esfinge, es decir, como enigma.

La quietud del tiempo indefinido se retoma en el poema “Granada: elegía humilde” (OC, IV, p. 38), donde los estanques artificiales contruidos en patios abiertos, propios de la arquitectura árabe-andalusí, con sus aguas inmutables sin corrientes ni movimiento, le sugieren a Lorca la idea de la esfinge (“estanques como esfinges del agua al firmamento”).

La esfinge encuentra igual tratamiento en Gerardo Diego como símbolo del enigma y del silencio. Ya en su primer poemario, *El romancero de la novia*, un poema titulado “Esfinge de diciembre” (I, 37-38) presenta los perfiles silenciosos de un paisaje urbano y un gato misterioso:

Y un gato ultratelúrico
filosofa solemne,
y observa con sus ojos
metálicos y verdes
el misterio infinito:
esfinge de diciembre.

La cigüeña, por su estática postura, es asimilada a la esfinge –en una metáfora similar a la que acabamos de ver en Lorca⁷⁶⁸– en el poema “Cigüeña” (I, 233-234) de *Versos humanos*, donde el poeta pide que “os vele el sosiego la esfinge castellana”, atribuyendo al ave el poder de un ser protector inmutable y permanente como una divinidad.

La actitud interrogante de la esfinge se aplica a la figura de Violante, en actitud interrogativa, en el poema “Frente al mar” (I, 1313) de los *Sonetos a Violante*. El libro *Odas morales* incluye una titulada “A la duda” (II, 260), que por su propio tema acaba introduciendo al ser mítico:

Por ti el ser es adulto
y en su entraña de luz al niño ahoga
y el condenado a indulto
a la esfinge interroga
y no dan paz sus manos a la sogá.

La mirada penetrante e inquisitiva atribuida a la esfinge está presente en el vanguardista poema “En busca de mis vales” (II, 348) de *Biografía incompleta*, en un pasaje en que el yo poético consuma un encuentro largamente deseado:

Se diría la sal menoscabando
a puro destilar ojos de esfinge
la armonía que pesa sobre mi pobre laringe

Una elaboración más compleja del tema de la esfinge lo tenemos en “Revelación de Mozart” (II, 761), de *Cementerio civil*. La esfinge puede ser desenmascarada, como lo hace el cuarteto de cuerda, género musical que, sin duda, alcanzó la perfección con el músico salzburgués. El propio cuarteto de cuerda habla en primera persona sobre su hazaña siguiente: una vez lograda la perfección, el cuarteto dejará de ser una “esfinge” –un misterio– para adentrarse en una nueva dimensión no explorada: el quinteto

⁷⁶⁸ “Elogio a las cigüeñas blancas” (PIJ, nº 6, p. 87): “Esfinges inquietantes de ritmo seco y duro”.

de cuerda, al que se llega simplemente añadiendo una viola más al conjunto formado por los dos violines, la viola y el chelo:

Y habló el cuarteto ahora: “Ya he explorado
todo, arranqué a la esfinge su vacía
mascarilla. ¿Y no hay más? Dadme otra viola.”
No era sólo la pena, era la alada
habitabilidad plena, absoluta,
la quinta dimensión que descubría
hacia el dolor o el gozo su poliedro,
su ángel de cuatro velas y un navío.

Si en los poetas que acabamos de ver la esfinge es una figura de cierta importancia, en Rafael Alberti solamente encuentra una tímida referencia en el poema surrealista “MIRÓINSECTO” (III, 506) de *Fustigada luz*, donde surge una “esfinge abejaorro calavera”. Tampoco para Luis Cernuda es la esfinge, ciertamente, un personaje de especial significación, pero sí lo es el hecho de que se asocie a otro monstruo mítico como la quimera, el ser fabuloso al que venció Belerofonte y que es el personaje principal del poema “Desolación de la Quimera” (pp. 527-530), del libro homónimo. No obstante, la significación de este poema es similar a la que vimos en “Las edades”, de *Vivir sin estar viviendo*, poema donde se cifra la descomposición absoluta de las divinidades paganas⁷⁶⁹. El poema que ahora comentamos también expresa esta idea a través de las palabras de la propia Quimera⁷⁷⁰:

...¿Dónde fueron los hombres?
Ya no creen en mí, y los enigmas que yo les propusiera
Insolubles, como la Esfinge, mi rival y hermana,
Ya no les tientan. Lo divino subsiste,
Proteico y multiforme, aunque mueran los dioses.

Quimera

La quimera es, justamente, otro monstruo clásico presente en la poesía inicial de Lorca. Este ser reposa en el propio poeta, centro de idealización y monstruo también; el alma pura de los jóvenes poetas es identificada, asimismo, con el caballo alado Pegaso en el poema “[¡Te he herido demasiado!]” (PIJ, nº 136, p. 508), donde se dice sobre el alma del poeta:

Has sido sin saberlo
Un prado de descanso a la Quimera
Y han comido tus flores los pegasos
De los otros poetas.

⁷⁶⁹ Hemos comentado este aspecto en el capítulo referente a los dioses clásicos.

⁷⁷⁰ Se han querido ver en este poema claves órficas o pitagóricas: cf. el artículo de Eduardo Tello Aina, “El número sagrado”, en *Revista Cal*, 23-24, Sevilla, 1974, p. 39. Por otro lado, véase el comentario de Gómez Canseco a los aspectos relacionados con “la soledad y el olvido del dios antiguo” en esos poemas, en “Lo mitológico en Cernuda...”, pp. 127-128.

Será en un fragmento de “La gran balada del vino” (PIJ, nº 47, p. 216), donde se conmine a los bebedores de vino a distintas fantasías como creer en centauros y quimeras:

¡Creed en los centauros! ¡Creed en las quimeras!
Creed en las visiones de la Grecia ideal.

Centauros

Una muy breve y escasamente representativa muestra de estos seres en la poesía ultraísta⁷⁷¹ nos la ofrece Lucía Sánchez Saornil (1895-1970), poetisa que firma habitualmente con el pseudónimo Luciano de San Saor. En su poema “Fiesta” (*Vltra*, nº 10, 10 de mayo de 1921) afirma que “los violines-centauro tienden el arco”.

Con todo, el centauro es uno de los seres fantásticos que más aceptación tiene entre los poetas del 27, como lo había tenido entre los modernistas, con el conocido caso de Rubén Darío y su “Coloquio de los centauros” de *Prosas profanas y otros poemas* (1896). Herencia modernista, en este caso, es precisamente la que detectamos en Lorca, quien introduce en un par de ocasiones al centauro⁷⁷², siempre en poemas de juventud y de estilo modernista, como en “Soledad insegura” (OC, I, p. 483), donde “el centauro canta en las orillas / deliciosa canción de trote y flecha”. Y sirviendo a una metáfora mitológica en “Leda” (OC, I, p. 705), el limonar adquiere la forma de un “centauro amarillento”:

Moriré sobre el gran
centauro amarillento
de tu limonar...

Una curiosidad estimulante se la debemos a Rafael Alberti, quien en “*Picasso Antibes la joie de vivre*” (III, 123), poema de *Los 8 nombres de Picasso*, recrea a los silvestres faunos y a unos centauros, que tienen la osadía de meterse en el mar:

Las líneas musicales de los faunos
saltan por las troneras del castillo
mientras el aire sube, baja y sube
un girar desacorde de palomas. [...]
Las sepias, las murenas, los erizos, los pulpos
prenden a los centauros con cadenas de algas.

⁷⁷¹ Si bien no ultraísta, un texto prosístico de Max Jacob aparecido en la revista *Grecia* (nº 16), en traducción de Guillermo de Torre, se titula precisamente *El centauro* (perteneciente al *Poema en forma de hilo enredado*): “¡Sí! He vuelto a encontrar el Centauro. Era en el camino de Bretaña. Los árboles en círculo estaban diseminados sobre el talud. El Centauro es de color café con leche. Tiene ojos concupiscentes y su grupa es antes la cola de una serpiente que el cuerpo de un caballo. Yo estaba muy desfallecido para hablarle y mi familia nos contemplaba desde lejos más asombrada que yo. Sol! Cuántos misterios iluminas a tu alrededor.”

⁷⁷² Otra referencia más viva y propia de la poética ensoñadora del granadino la tenemos en *Historia de este gallo*, nota explicativa situada al comienzo de la revista *Gallo*, dirigida por el propio Lorca: “La catedral [de Granada] volvía su grupa redonda, y avanzaba como un centauro entre los tejados llenos de sueños y verdes vidrios.”

Pero es Gerardo Diego quien, de nuevo, acoge en sus versos con mayor magnanimidad a una figura mitológica, ofreciendo miradas novedosas y asombrosas del centauro. Es posible que Diego tuviera en mente la que pasa por ser la representación plástica más contundente de estos seres, la contenida en las fabulosas metopas del Partenón ateniense conservadas actualmente en el Museo Británico de Londres y de las cuales existen copias en el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid, ubicado hasta 1961 en el Casón del Buen Retiro, y que muy bien pudo ser visitado por Diego. Es en el poema “Sagitario” (I, 82), de uno de sus primeros libros, *Imagen*, donde el centauro que representa la constelación hiere a otras como Escorpio o Libra:

Sagitario. El arco estalla.
Tiembla la aguda saeta.
El bello centauro –atleta
en escorzo de batalla.
Apunta. Salta la flecha.
Parábola. El arco vibra.
Ha herido a Escorpio o a Libra.

También como constelación que hiere a otra, el centauro aparece años después en el poema “Del zodiaco” (I, 987), del libro *La rama*:

¿Cuántos siglos hace que está el Sagitario
asestando al Escorpio la flecha?

Cuando el mundo agonice
habrá algo extraordinario:
salto atrás del Escorpio
y la flecha revecha
al pecho irá lozano
del buen Centauro demasiado humano.

De nuevo del poemario *Imagen* tenemos la composición “Hoy” (I, 140), que presenta al centauro en un contexto vanguardista de difícil interpretación, en que el “viento que silba / motivos de centauros vírgenes” puede referir a la cualidad de locura –a la que el poeta se refiere en el siguiente verso–, enajenación y violencia de los centauros clásicos. Y de la misma manera que Diego feminiza los mitos de Narciso o Ícaro, el centauro también sufre tal transformación en el poema “Centauresa” (I, 730) del libro *Amazona*:

Cuando sacudes tu mata de pelo,
cuando sacudes tus crines de fuego,
mi centauresa, mi ardiente amazona,
con ese nervio tan tuyo y sin doma,

por los espejos de azogue violáceo,
por las molduras de oro de los marcos,
pasan antorchas de llama y de hielo,
ondas que corren, peines de tormento.

Y por mis huesos, marimba dormida,
cuando tu mata de pelo estremeces,
frotan escalas alas fugitivas.

De igual modo, en “Pedro de Lorenzo” (II, 837), de *Carmen jubilar*, se alude otra vez a una “centaura”:

Flor de muro o tapiz o tenue lienzo
–lo que la luz sorbió no se restaura–
el rostro o rastro –ángel y no– en el aura,
casi nimbo de Pedro de Lorenzo.

Pensando está en el alba, en el refuerzo
de un dulce cuerpo que se afirma, instaura
entre la boca amarga de centaura
y la sierra lejana, amor de cierzo.

En este mismo poemario, “Vargas estudia problemática” (II, 905), la descripción de un hombre armado que desciende de un caballo pasa por la figura clásica del centauro:

No con rejón, con espada.
A tierra, no hay más remedio.
Y el centauro se deshizo.
Y uno son dos. Bravo hechizo.

Y como no podía ser de otra manera, Diego asimila el centauro al picador taurino, cuyas protecciones frente al toro –llamado “hidra de Tauro”– le asemejan al caracol. Por ello, el picador resultará ser, en curiosa metáfora mitológica, “caracol centauro”. Así sucede en la larga “Oda a Belmonte” (I, 1386) de *La suerte o la muerte*, versos, por otra parte, de aliento épico clásico:

Canto sus cicatrices
y el rubricar del caracol centauro
humillando a rejonas las cervices
de la hidra de Tauro.

La amazona, como veremos en el apartado siguiente, es compañera habitual de los versos de Diego. El amor del poeta por una amazona, llamada, además, “mi centauresa de la crin de llama” lo tenemos en el soneto “Amazona” (I, 742) del libro así titulado (*Amazona*). Ambos seres, la amazona y el centauro, propios del mundo antiguo, parecen pasearse por tierras conquenses en el soneto “La ciudad encantada” (II, 242-243), del libro *Variación 2*, en el cual estos personajes le sirven al poeta, a través de las dos versiones del texto, para expresar el miedo que transmiten las formas naturales adquiridas por la piedra a lo largo de los siglos. En ambos casos, además, se añaden elementos no exactamente clásicos, como las figuras bíblicas de Nemrod y Salomón. El viento habría esculpido en las piedras milenarias las figuras de un centauro y una amazona. Así dice en el primer soneto:

Arraiga el pino en quiebras, no la hiedra,
no hay abrazo de hoja, no hay corona
para este centauro, esa amazona,
aquel bisonte al que Nemrod no arredra.

Y el segundo soneto trae esta versión alternativa, que pertenece al poema aparecido en *Vuelta del peregrino* (II, 468) y que introduce a la desdichada y terrible Fedra:

La mente, que a estas almas desempiedra,
va incubando, insistiendo, comadrona,
dando a la mole que se contorsiona
perfil de Salomón, furia de Fedra.

Gorgona

La Gorgona (mejor sería escribir “Górgona”, aunque “Gorgona” sea la forma más popular y difundida) es otro ser horrible de la Antigüedad que precisamente Diego introduce en este mismo soneto que comentamos, pues es uno de los seres esculpidos por el viento que amedrenta a quienes contemplan la belleza natural de la ciudad conquense:

Ésta es la paz y el juicio de la piedra.
¿Fue por aquí el espanto de Gorgona?
Una mar de roca su estertor pregona
Y, descarnadas las raíces, medra.

La Gorgona ya había sido ejemplarmente incorporada a la vanguardia de la mano de Rafael Laffón, quien en su poema “Alta tensión” (*Mediodía*, nº 13, octubre de 1928) asimila a las torres eléctricas de alta tensión la figura mítica del terrible ser destructivo, al cual el poeta hace nacer de la espuma “de una hipótesis con polos de turbina”, en esa mezcla reiterada de mitología e industrialismo que caracteriza cierta parte de la poesía ultraísta, tendencia a la cual podemos adscribir a Laffón en una primera etapa de su trayectoria. El precepto antiguo que aconsejaba no mirar a este ser se transmuta en la prohibición moderna de no tocar la mortal torre eléctrica (“Gorgona fabricada”):

La norma antigua: no mirarte.
Mírame y no me toques: norma de ahora.

Medusa

La Medusa es una de las tres Gorgonas, la única mortal⁷⁷³. En los años primeros de la poesía lorquiana, las Medusas, entendidas como las Gorgonas en general, surgen tras los pavos reales de Juno en el poema “Tentación” (PIJ, nº 8, p. 96), donde “Medusas colosales brotaron de los cielos”. Con el nombre de Gorgona Lorca parece referirse a Medusa, ser con el que compara a la palmera en el poema “La palmera” (OC, I, p. 249), de la sección “Palimpsestos” del libro *Suites*. Los frutos colgantes del árbol se asemejan a los cabellos del ser mitológico de la Antigüedad grecolatina:

⁷⁷³ Cf. Hesiodo, *Teogonía*, 274-278.

Te dan aire de negra
tus adornos de dátilos
y evocas la Gorgona
pensativa.

Los ondulantes cabellos de serpiente de Medusa reviven en la descripción de una montaña (“La montaña”, PIJ, nº 30, p. 157), donde los cabellos no serán serpientes, sino ríos de agua (“Medusas esfumadas con aguas por cabellos”). Pero es en el poema “Conjuro” (PCJ, p. 241) donde tenemos la más valiosa alusión a Medusa en la poesía de Lorca, a causa de que la función mítica de este ser es aplicada a un objeto inerte mediante una audaz comparación. De igual manera que con su mirada Medusa petrificaba, una mano apaga (petrifica) la luz de un candil:

La mano crispada
como una Medusa
ciega el ojo doliente
del candil.

En “Salomé y la luna” de *Suites* (OC, I, p. 215), el personaje bíblico es llamado “medusa del desierto” y relacionada con una “luna negra”, doble símbolo de muerte. La identificación de Salomé y Medusa se referiría a la muerte que la princesa judía provocará al exigir la cabeza de Juan el bautista.

En Rafael Alberti, Medusa es símbolo de tristeza y angustia (“Medusa muerta”) en “Canción” (III, 150) de *Los 8 nombres de Picasso*, en una de las pocas menciones a este ser en la poesía del gaditano. Aparte de otra breve aparición en *Ora marítima*, solamente lo volvemos a encontrar años después en *Fustigada luz*, aplicando la condición de ser monstruoso al sueño de la muerte, en el poema “Saura” (III, 475):

Ésta es la noche decapitada, la cabeza en viaje hacia los precipicios sin
fin, la sangre negra que fulmina, la espantable medusa del sueño condenado
a no despertar nunca.

Otro recuerdo, el de Giuseppe Tomasi di Lampedusa por parte de Jorge Guillén en *Homenaje* (“Al margen de Lampedusa”, p. 109), recupera al ser monstruoso en la “mirada mortal de la Medusa” del escritor italiano, si bien “la Medusa fue musa: bella quedó en tu obra”.

Furias

Otros seres del mundo clásico, como las Erinias griegas o las Furias romanas, aparecen en otros poemas de Alberti. Las Furias aparecen en “Melpomene” (III, 783), de la sección “Poemas diversos (1941-1959) de *Otros poemas*. El poeta se dirige a la musa griega de la tragedia, pidiéndole sus ojos, propicios al poeta trágico, quien desea ser cegado por las furias, que le proporcionarán materia para la tragedia:

Dame tu voz, tu grito,
el don de conmover,
de espantar noblemente.

Me persigan las furias, me persigan
hasta pisotearme el sueño, hasta arrancármelo
y dejarme por ojos
dos inmensos vacíos
donde se precipiten
honrosamente los que tú poseas.

Y al pintor “Miguel Ángel” (II, 291-296), en *A la pintura*, le dirige Alberti estas palabras, que explican el origen de la *terribilità* del artista italiano en su crianza a cargo de las Furias clásicas:

No las Gracias, las Furias, las frenéticas,
desesperadas Furias
te acunaron de niño. Fueron ellas
el Ángel de la Guarda de tu sueño.

El viento raptor de jóvenes que vimos en “Viento, estás loco...” (II, 473-474) de *Poemas de Punta del Este* (1945-1956), es llamado “dios” y aparece rodeado de “furias desesperadas”, imagen que completa la ambientación clásica que persigue Alberti en ese poema. Para hallar otras menciones a las Furias habrá que esperar a los *Versos sueltos de cada día*, libro de un ya octogenario Alberti. En un poemilla de III, 560, el autor se dirige, probablemente, a su propia capacidad poética, sufriente en la esterilidad; por ello, esos momentos son similares a una estancia infernal en que la creación se debate entre las Erinias que acechan –citadas, por cierto, bajo el nombre griego, si bien transcrito con una doble ene no etimológica–:

He hablado... Cuando olvida,
o no está en el infierno
poseída por todas las Erinnias,
oh, qué abrirse las nubes,
qué celestes senderos infinitos
de luz, de paz, de dicha.

Y en III, 563, deseando la llegada de una muerte que liberará de las locuras del mundo, representadas por las Furias:

Las Furias, sí, las Furias,
las Furias solamente sin penas.

Mas las penas ahora –ven muerte–
sin las Furias.

Hidra

La hidra, el monstruo de nueve cabezas al que Hércules venció en su segundo trabajo, ya lo vimos en la poesía de Diego⁷⁷⁴. A él parece referirse también Manuel Altolaguirre en la prosa “Cacahuamilpa” (p. 384), descripción de una serie de grutas. En una de ellas “es de temer que [...] se esconda la hidra de cien cabezas...”, recuerdo del monstruo mitológico con el que se enfrentó Hércules.

Arpía

Otro ser mitológico, la arpía, ave de rapiña con rostro de mujer, lo menciona Diego en “Monasterio-Silos” (II, 1456) de la sección “Mi románica España”, sección *Hojas*, al describir un capitel de dicho monasterio en que, presumiblemente, se representa a tal ser:

Arpías virgilianas
con sus cabezas de mujer maldita
y sus alas cerradas, poderosas.

La referencia a Virgilio alude al pasaje del libro III de la *Eneida* en que las arpías aparecen molestando a los viajeros troyanos compañeros de Eneas, cuando una de ellas, Celeno, profetiza sobre el final de sus viajes (*Eneida*, III, 247-257).

Minotauro

El minotauro, ser mítico resultado de la unión de Pasífae y el toro de la isla de Creta, sirve de materia en más de un poema de vanguardia, ya desde las composiciones ultraístas publicadas en revistas. Los poetas de vanguardia aprovechan la tradición de este monstruo, mezcla de ser humano y toro, en combinaciones asombrosas. Así, de la misma manera que Xavier Bóveda describe el tranvía como un cíclope, como veremos a continuación, Andrés Nimero (¿?-¿?) en su “Poema alfa de la gran circunvalación”, (*Grecia*, nº 29, 12 de octubre de 1919) lo ve como un minotauro, aunque la mención al “ojo rojo” cuadra más con la visión como cíclope, sin duda:

El tranvía. –Minotauro número 24
Enciende su ojo rojo
Y busca otra vez el camino.

Un minotauro musical nos lo presenta José Bergamín en sus pequeñas prosas “Por debajo de la música” (*Mediodía*, nº 11, mayo de 1928). En una de ellas muestra la fuerza de la música que se ceba en los que se acercan a

⁷⁷⁴ En la metáfora “hidra de Tauro”, con la que el poeta se refiere al toro en la “Oda a Belmonte” (I, 1386) de *La suerte o la muerte*.

ella, pues “el minotauro musical devora a los incautos del ritmo y de la armonía”.

No obstante, seguramente la cita más asombrosa se la debemos a Lorca. La figura del minotauro apuntala una curiosa metáfora mitológica en la tercera parte del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, “Cuerpo presente”, donde el cadáver del torero amortajado semeja un “oscuro minotauro”⁷⁷⁵:

La muerte lo ha cubierto de pálidos azufres
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.

Según Lázaro Carreter⁷⁷⁶,

...el pañuelo que le sujeta las quijadas y se anuda en el pelo, remata en los dos cuernos del lazo que convierten la cabeza en la de un misterioso y torvo minotauro.

Por nuestra parte, no nos parece que este minotauro sea ni misterioso ni torvo, ni que sea necesaria la deducción de Lázaro Carreter. La metáfora “minotauro” para designar al torero muerto puede explicarse fácilmente atendiendo a la contaminación entre el toro y el torero, en cuanto que Sánchez Mejías, aún siendo humano, sigue el destino del toro, que es morir en la plaza, con lo que adquiriría esa doble naturaleza de hombre y toro que caracteriza al minotauro. Es muy significativo que en mayo de 1933, poco más de un año antes de estos versos, Picasso realizara el aguafuerte *Minotauro moribundo* (Madrid, MNCARS), nº 90 de la *Suite Vollard*, en que el minotauro agoniza en lo que podría considerarse un ruedo taurino.

Gerardo Diego, en una composición perteneciente a su última etapa creadora (“Metamorfosis bis”, II, 1359, de la sección *Hojas*), vuelve a recurrir a la amazona en una serie de transformaciones asombrosas; la propia amazona acabará convertida en un minotauro en estos juegos poéticos del poeta santanderino:

Y el verso se volvió sin saber cómo
leopardo olfateando el estanque de sangre
y la sangre circuló al revés y se hizo amazona
y la amazona minotauro
y el minotauro dijo aquí estoy y se embistió a sí mismo

Cíclopes

Finalmente, el cíclope es otro ser monstruoso del mundo clásico que ha tenido una rica fortuna entre los poetas españoles de vanguardia, también desde la poesía ultraísta. Como ejemplo de esta estética tenemos a Xavier Bóveda (1898-1963) y su poema “Un automóvil pasa” (*Grecia*, nº 13, 15 de abril de 1919)⁷⁷⁷. Es el primer poema de la revista donde se introducen

⁷⁷⁵ En la nota correspondiente de Andrew A. Anderson a la edición manejada se cita un texto de Lorca que no localizo, un “Poema sobre el toro” que habla de “las tauromaquias de Creta”.

⁷⁷⁶ “Lectura del *Llanto* de García Lorca”, *ABC*, 12 de agosto de 1984, págs. 8-9.

⁷⁷⁷ El maestro de ultraístas, Rafael Cansinos Assens, en la crítica al libro aún inédito *Los poemas de los pinos*, Madrid, Gráfica Ambos Mundos, 1920, nos habla en los siguientes términos de la primera época

onomatopeyas (“Trrrr”, “oú, oú”), tan del gusto de este tipo de poesía. Lo asombroso es el hecho de que la figura del cíclope aplicado a un tranvía sirve como punto de comparación en esa unión de elementos clásicos y modernidad industrial vanguardista que ya hemos tenido ocasión de ver⁷⁷⁸:

Y se queda
clavado como un cíclope
en la calle, por donde ya otros coches
cruzan...

La figura del cíclope se identifica fundamentalmente con Polifemo, el cíclope de la *Odisea*, el cual está presente en el demencial poema “La balada de Caperucita” (PIJ, nº 142, p. 537) del joven Lorca, donde aparece un relato cristianizado del final de Polifemo (también se cita a Homero, “su padre”⁷⁷⁹) referido por San Francisco de Asís a Caperucita⁷⁸⁰:

Un cíclope enorme sentado en la yerba
Enseña en la frente su gran ojo abierto.
La niña se esconde detrás de Francisco
Y grita: “El diablo”. Francisco riendo
Le dice: “El demonio no está con los santos
(Aunque yo una vez le enseñé los cielos).”
“¿Tú ves ese negro gigante? ¡Qué susto!”
“Es el bufón del Señor. En un tiempo
Anduvo en la tierra matando a las gentes,
Mas fue perdonado.” – “¿No hace daño?” – “Es bueno.
Ahora cuenta historias a nuestro Señor
Que lo trajo aquí tan sólo por eso...”
“¡Cómo anda tan triste! ¿Y cómo se llama?
¿Coco o Bute?, ¿cómo?” – “Hija, Polifemo.
Por cierto que nunca pude conseguir
Del Señor la gracia de que entrara Homero
Su padre en la gloria...”

Pero es en el *Poema del cante jondo* donde el cíclope reaparece con mayor propiedad, como base de una metáfora mitológica acoplada a un contexto popular español. En efecto, en “Adivinanza de la guitarra” (PCJ, pp. 254-255), el mítico cíclope Polifemo, con su único ojo es comparado a una guitarra, que también posee un solo ojo. Una versión distinta del poema (texto AM: “seis doncellas / aprisionadas”) nos informa de un juego aún más complejo con el mito, pues Polifemo no es únicamente el cíclope – similar a la guitarra por su único ojo –, sino el guardián de su cueva, que en el poema de Lorca encierra seis doncellas – las seis cuerdas de la guitarra –:

creativa de Xavier Bóveda, influida por el Modernismo y el regusto clasicista (“Para *Los poemas de los pinos*, de Xavier Bóveda”, *Grecia*, nº 25, 20 de agosto de 1919): “Y el poeta se acogió a su primer amor, en que aún anidaban versos de Virgilio y de Rubén. Y así formó este parvo libro, en el que las frondas pesadas y oscuras se aprietan unas con otras como laureles en las islas de Italia. [...] El pino clásico y romántico, el pino de Virgilio, de Lamartine y de Pondal volvió a ser su «ex-libris». Sin embargo, este poeta se incorporará al Ultraísmo en poco tiempo, atraído por la novedad de la vanguardia.

⁷⁷⁸ Otro poema ultraísta, en este caso de Eugenio Montes, dibuja también al tranvía como un ser con “un ojo en el vientre”, en el poema “Noche en la ciudad teratológica”, publicado en *Cervantes*, mayo de 1919.

⁷⁷⁹ *Odisea*, canto IX.

⁷⁸⁰ Además, contamos con una mención incomprensible de Escylla, transcripción del griego Σκύλλα, en un fragmento incompleto del manuscrito.

En la redonda
encrucijada,
seis doncellas
bailan.
Tres de carne
y tres de plata.
Los sueños de ayer las buscan
pero las tiene abrazadas
un Polifemo de oro.
¡La guitarra!

“Polifemo” (CPC, p. 314) se titula un breve poema en el que el famoso cíclope aparece dotado de un gran atributo sexual⁷⁸¹:

El ojo del cíclope
Teje en la sombra
Una tela de miradas.

(Alma diminuta.
Falo gigantesco.)

Una utilización significativa del personaje clásico la encontramos en “Guardias” de *Suites* (OC, I, p. 210), donde San Cristóbal y Polifemo, asociados por su tamaño gigantesco, comparten el patronazgo de los marinos:

En el reino del mar
hay dos guardas,
San Cristóbal
y Polifemo.

¡Tres ojos
sobre el viajero errante!

En “Fábula” (CPC, p. 80), junto a los cíclopes en general aparecen otros seres igualmente imaginarios: los unicornios. El poema expresa la idea de visión y de potencia en forma de pequeña fábula mitológica:

Unicornios y cíclopes.

Una pupila
y una potencia.

El cíclope es metáfora del heliotropo, que es un único ojo mirando al sol, en el poema “Girasol” de *Suites* (OC, I, p. 261):

Si yo amara a un cíclope
suspiraría

⁷⁸¹ Aunque refiriéndose al romance gitano “Preciosa y el aire”, Rafael Martínez Nadal comenta lo siguiente en el artículo citado “Ecos clásicos...”, p. 45: “Y a la memoria acude ahora el sátiro de la famosa estatuilla de la primera mitad del siglo V (a. de J. C.), perteneciente a la colección Carapanos, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas; sátiro que exhibe un falo de tamaño algo más que regular, en furiosa erección. Y también recuerdo ahora que, durante algún tiempo, Lorca utilizó una postal o fotografía de este sátiro como marcador de los libros que leía.”

bajo esta mirada
sin párpados.

Dentro de la obra de Gerardo Diego, el cíclope Polifemo surge en un soneto (I, 220) de *Versos humanos*, donde el poeta se compara a un Polifemo ciego, tal vez para resaltar que, con el único ojo posible, la razón, tampoco podemos ver. El sueño es la puerta al mundo perseguido, “la sola verdad”. En otro soneto, “Pancho Cossío” (II, 754) de *Cementerio civil*, el pintor a quien está dedicado el poema es llamado “Polifemo al trasluz de inmensa frente”, atribuyendo al pintor la fuerza del ser mitológico. Por otra parte, mediante la perífrasis “el cíclope de Homero”, Polifemo y la historia de la huída de Ulises de su cueva se rememora en el poema “Por la ciudad adormilada” (II, 923) de *Soria sucedida*, en que se describe a un rebaño de borregos que atraviesa la ciudad:

Por la ciudad adormilada
cruza el rebaño en silencio.
Maravilloso espectáculo,
el más bello entre los bellos.

Por la ciudad perezosa,
en un nimbo vago envueltos,
dulcemente amontonados
van pasando los borregos,

van pasando y, con las manos,
como el cíclope de Homero
los quisiéramos contar
–vidente tacto de ciego–.

En un poema en prosa de 1918 que ya hemos visto, “Babel” (II, 1177), en la sección *Hojas*, Diego habla de los “ciclópeos bloques” que son necesarios para elevar esa nueva torre de Babel que nos redimirá “de esta espesa e infinita sofocación que nos ahoga y nos oprime cuando nos arrastramos sobre la arcilla como gusanos.” En este mismo texto (II, 1179), la constelación de Aldebarán “nos contemplará con su único ojo de Cíclope como un monóculo rosanaranja.” La mitología, con todo, acompaña a los poetas a lo largo de toda su obra, como tenemos ocasión de comprobar. En el caso de Diego, cuarenta años después del poema visto, reaparece la figura del cíclope para ilustrar la representación del sol en otro texto poético en prosa fechado en 1959, “Mirar al sol” (II, 1186), incluido en la sección *Hojas*:

Mirar al sol, no como un águila, sino como un cíclope, con un solo ojo
en la frente, de poder a poder, es hazaña reservada a héroes.

También este personaje del mundo clásico gusta a Alberti. El cíclope Polifemo, en efecto, está presente en numerosos poemas, acompañado de la ninfa Galatea y de Acis, cuyo mito se repite con frecuencia en la poesía del gaditano, como ya vimos. Sin duda, la influencia de Góngora y su *Fábula de Polifemo y Galatea* es decisiva; pero el poeta actualiza y recrea los mitos con total libertad, por ejemplo, situando la escena en el escenario rococó de “Siglo XVII. Francia” (II, 249):

¿Conoces mi corazón,
disfraz de espumas y estrellas?
Cázame.
Soy Galatea.

¿Conoces mi corazón,
disfraz de montes y celos?
Húyeme.
Soy Polifemo.

Otra variación sobre el tema del cíclope se incluye en “A la paleta” (II, 283), del libro *A la pintura*. Alberti relaciona el ojo de Polifemo, que para Lorca era el de una guitarra, al agujero de la paleta del pintor:

A ti, pozo y brocal, donde asomado
medita, viene y va, mide, acompasa;
frente asida a la mano que traspasa
tu ojo de Polifemo enamorado.

La total libertad del poeta lleva a pasear por la Roma contemporánea al cíclope homérico, aprovechando las grandes puertas de la ciudad; sucede en un breve poema (III, 27) de *Roma, peligro para caminantes*:

¡Oh Roma de las puertas gigantes para dioses!
Hoy vi salir por una a Polifemo.

En el poema “Renato Guttuso, hoy y siempre” (III, 484) de *Fustigada luz*, Polifemo y Acis representan la juventud y la potencia del pintor italiano homenajeado:

Tú que eres alegre,
un fruto poderoso de volcán y de espumas,
Acis y Polifemo enamorado por campos y por playas.
Aquí estás,
hoy y siempre,
sin años todavía,
olivo y sol, tormenta y desventura...

Si las Furias que acunaron a Buonarroti son la causa de su *terribilità*, los cíclopes desencadenan la grandeza de sus creaciones arquitectónicas, como muestra otro pasaje del poema “Miguel Ángel” (II, 291-296) de *A la pintura*:

Atrás, rompiendo, aplastadora, inmune,
saltar la arquitectura, blanco cíclope
furioso, en el azul tendiendo arcos,
subiendo fustes al frontón del cielo,
bajo el ojo asombrado de las cúpulas.

3.- Otros seres

Bajo este rótulo reunimos algunas figuras fantásticas del mundo clásico que forman parte de la mitología grecolatina, sin llegar a conformar un tipo concreto de personaje. Esporádicamente pueden participar en algún mito conocido, como es el caso de Pegaso como cabalgadura de Belerofonte, o Atlas en los trabajos de Hércules.

Pegaso

La figura del caballo alado Pegaso surge con cierta frecuencia en la producción poética de la vanguardia ultraísta⁷⁸². Su majestuosidad, fuerza y gallardía, además de su prodigiosa capacidad de volar, hacen que sea idóneo para las comparaciones más audaces en la poesía de los años iniciales del siglo XX. De hecho, Pegaso es uno de los mitos más repetidos en la poesía de juventud de Federico García Lorca, que parecía tener un especial apego a la figura alada, como veremos más adelante.

Pero entre los poetas que publican principalmente en revistas de vanguardia, señalaremos algunos textos importantes para el estudio de la pervivencia de esta figura mítica⁷⁸³. Rafael Lois Teijeiro, en su invocación “A los poetas”, que podemos considerar prácticamente un manifiesto, y apareció publicada en la gallega *Cristal* (nº 9, marzo-abril de 1933), introduce al caballo mítico para ponderar la magnitud del salto que la nueva poesía logrará respecto a la del pasado:

Y veréis vuestra alma inflamada de todas sus fragancias,
y veréis desterrado el fracaso,
y veréis, espantados, que las grandes distancias
serán insuficientes
para el salto imponente de Pegaso.

El poeta Pedro Ralda (1890-¿?), en un poema plenamente ultraísta, publicado en el nº 19 de *Grecia* (20 de junio de 1919), crea un adjetivo a partir del nombre del caballo alado para describir un tipo de automóvil. El poema, sin título, habla de un coche en términos publicitarios:

Recomendamos para este ULTRA-PEGÁSIDO-VIBRACIONAL
nuestra esencia de la fábrica: Tiempo-Serenidad

⁷⁸² El caballo alado surgido de la cabeza de la Medusa emprende el vuelo hacia el cielo nada más nacer. Según otras tradiciones, Pegaso llega al Olimpo tras la muerte de Belerofonte, uno de sus más conspicuos jinetes, que deseoso de elevarse sobre su caballo hasta la morada de los dioses, es muerto antes de llegar (cf. Píndaro, *Olímpica* XIII, 92).

⁷⁸³ Algunos textos en prosa son asimismo significativos, como aquel que ya vimos de Antonio Oliver Belmás publicado en el segundo número de *Sudeste* (octubre de 1930) con el título de *Galeras en 1930*: “Pero la galera terrena, cuando más tiene de marina es cuando sale a la libre atmósfera. Corre por ella rompiendo los cristales de la brisa con bello avance de embarcación. Bien sé que a su capota le faltan los mástiles y lo que es más, los mástiles de velas combas y blanquísimas y que su caballo, su buen caballo, no es un Pegaso del mascarón de proa.”

Curiosamente, un poema de Marinetti que se publicó en el número 14 de esta revista lleva por título “Canción del automóvil (A mon Pégase l’automobile!)”, pero aparte del título no hay referencias de mayor importancia. De la comparación mitológica se sirve también el argentino Manuel Forcada Cabanellas en “Locomotora” (*Grecia*, nº 33, 20 de noviembre de 1919), donde la máquina del tren, protagonista del poema, se verá equiparada a antecedentes clásicos que destacaron por su valor, fuerza y velocidad:

Silba, escupe, ruge;
monstruo divino y enlutado,
tragona insaciable de carbón,
que con tus potentes émbolos
como serpientes de acero,
avanzas valerosa como Ulises,
e insaciable como un centauro.
Avanza, corre, vuela...
¡Oh monstruo divino
y alado como Pegaso!
¡Oh divina y gigantesca
mole indestructible!

Algunos autores ultraístas comienzan su producción unidos al Modernismo; en algunos poemas de transición, especialmente de Adriano del Valle, es patente la introducción gradual del Ultraísmo, si bien manteniendo ocasionalmente unas referencias clásicas emparentadas con el Modernismo. Así, en un poema titulado “Rosa pánica” (*Grecia*, nº 6, 1 de enero de 1919), además de la relación con el dios Pan del título, hay menciones circunstanciales a Belerofonte y Pegaso.

Pero será dentro del grupo de poetas del 27 donde el caballo alado Pegaso sea una figura especialmente recurrente. El caso más señalado, como apuntábamos antes, es el de la primera poesía de Lorca. Teniendo en cuenta su conocimiento de la mitología grecolatina, sobre el que incide su hermano Francisco, que aseguraba que Federico tenía una edición de la *Teogonía* de Hesiodo; y con el testimonio adicional de Ana María Dalí, quien relata que Lorca le aconsejó vivamente la lectura de las *Metamorfosis* de Ovidio, no es de extrañar el tratamiento habitual de figuras mitológicas en las obras de Lorca⁷⁸⁴. En ocasiones, Pegaso simplemente funciona como figura evocadora dentro de poemas de marcado acento modernista. En cualquier caso, para el joven Lorca el caballo alado es símbolo de lo inalcanzable, de la pureza, y, acaso, de la verdad. Así ocurre en “Ensueño de romances” (PIJ, nº 29, p. 150), poema donde se entremezclan los recuerdos de los personajes del romancero, como Blanca Flor, que borda un pañuelo con “Furias, pegasos”. Dentro del ámbito de esta poesía de juventud, “Crepúsculo espiritual” (PIJ, nº 39, p. 184) presenta al caballo alado como vehículo del alma para alcanzar los ideales de pureza, pues “rasga los aires con ruido sonoro / Nuestra alma que conduce un pegaso / Hacia el reino ideal...”. Esa pureza inalcanzable es la misma que en “Nublada” (PIJ, nº 113, p. 431) adquieren las nubes al tomar forma de pegasos, símbolo de lo inalcanzable, porque tales seres no existen.

⁷⁸⁴ Francisco García Lorca, en el citado *Federico y su mundo*, p. 100; Camacho Rojo, “Apuntes para un estudio...”, pp. 56-57.

Inalcanzable es la inmortalidad, que en el poema “Golondrinas” (PIJ, nº 120, p. 454) puede estar representada por “la rosa del tiempo”, que es “fuente inaccesible para el corazón”. La conclusión de ello es que el corazón humano tiene hundidos en él unos “blancos Pegasos”, símbolo, por ello, de lo inalcanzable. El manuscrito consigna otra versión para estos mismos versos⁷⁸⁵, en que el tiempo “sepulto en mi seno” recibe la aposición “Pegasos inmensos”, nueva simbología del tiempo como lo inalcanzable, en este caso, por su propia inmensidad. La idea de pureza, aplicada al alma pura de los jóvenes poetas, es identificada con Pegaso en el poema “[¡Te he herido demasiado!]" (PIJ, nº 136, p. 508). El propio poeta es un centro de idealización, pues un monstruo como la Quimera reposa en su alma, a la que se dirige el poeta:

Has sido sin saberlo
Un prado de descanso a la Quimera
Y han comido tus flores los pegasos
De los otros poetas.

Los grandes temas de Lorca, entre los que se encuentra la infertilidad, unida a la castración, se pueden expresar a través de elementos del imaginario clásico. Es el caso del poema “Sobre un libro de versos” (PIJ, nº 119, p. 450), donde el animal mitológico simboliza la misma castración, idea que implica impotencia, sufrimiento y dolor trágico. El caballo de la mitología, sin su más apreciable atributo (“pegaso sin alas”), se nos muestra horriblemente mutilado; el mito es el vehículo más adecuado para plasmar la idea de la impotencia del hombre ante el significado de su existencia⁷⁸⁶. El poema “Chopo muerto” de *Libro de poemas* (OC, I, p. 145) es otro ejemplo de la visión de Pegaso en relación a la esterilidad. El árbol esconde en su interior “el semen sin futuro de Pegaso”, expresión que el mismo poeta aclara en los versos siguientes:

La terrible simiente
De un amor inocente
Por el sol del ocaso.

En este caso, la simbología de la esterilidad se expresa mediante el caballo sin posibilidad de reproducirse, que, en su categoría de ser mitológico, es un ejemplar único. Además, tal condición simboliza el destino inconcluso del árbol que no va a dar más descendencia, como explicita Lorca unos versos más adelante:

No tornará la primavera
De tu vida,
Ni verás la sementera
Florecida.

⁷⁸⁵ Cf. p. 454 de la edición citada de *Poesía inédita de juventud*.

⁷⁸⁶ Las ediciones escriben con mayúscula el nombre propio del caballo, pero la lectura del manuscrito reproducida en la edición citada de *Poesía inédita de juventud* da la lectura con minúscula, opción totalmente válida, ya que en otras ocasiones Lorca lo escribe así. De hecho, en este caso es más apropiado el uso de la minúscula, porque se hace hincapié en la sinécdoque de un caballo alado desprovisto de alas. No creemos que Lorca se refiera al caballo de la mitología en cuanto al que montó Perseo. No obstante, el DRAE (22ª edición, 2001) no registra el significado general de “pegaso” como caballo alado.

Aparte de otras menciones menores, es en “La muerte de Pegaso” (PIJ, nº 140, pp. 517-521), todo un poema mitológico, donde se aprecia con mayor intensidad el concepto que el joven Lorca tiene de esta figura del mundo antiguo. El poeta granadino, como afirma Christian De Paepe⁷⁸⁷,

...reformula, adaptándolo, el mito de Pegaso tal como figura en las fuentes clásicas y en la tradición ulterior (cfr. La *Teogonía*, de Hesiodo, la XIII *Oda Olímpica*, de Píndaro, las *Metamorfosis*, de Ovidio...): la alusión etimológica a su nombre (vv. 2 y ss.), su nacimiento de la sangre de Medusa (v. 51), muerta por Perseo (v. 34), el surgimiento de fuentes (como Hipocrene, la fuente del caballo) al contacto de sus cascos con la tierra (vv. 30-31), su viaje al Olimpo (vv. 35 ss.), su simbolismo lírico más reciente (vv. 41 ss.). Lorca sin embargo da a Pegaso un destino final bastante diferente del que cuenta la tradición.

Por otra parte, es probable que la figura de Pegaso esté asociada a algún recuerdo infantil, a juzgar por la descripción que el propio poeta nos ofrece de su habitación, en un poema de 1920 titulado “El poema de mi cuarto” (OC, I, p. 651); en dicha estancia, había un caballo de juguete:

Y mi Pegaso es de cartón,
Cartón de piedra, no del bueno,
Muy despintado por la lluvia,
Cola de estopa y ojo tuerto.

Y los caballitos del tiovivo, los “pegasos, lindos pegasos” de Machado, son para Lorca “pegasos cautivos”, como afirma en “Poema de la feria” del conjunto *Suites* (OC, I, p. 289).

Otras interpretaciones del caballo mítico alado pasan por identificarlo con la potencia amorosa desplegada, como en el “Madrigal de verano” de *Libro de poemas* (OC, I, p. 97), donde el poeta afirma que “mi pegaso andaluz está cautivo / De tus ojos abiertos”. El vuelo del caballo realza el aspecto negativo del amor (“Volará desolado y pensativo / Cuando los vea muertos”). La misma pérdida de la ilusión se refleja en el poema suelto “Parque” (OC, I, p. 710), a través de un Pegaso muerto:

Entre los árboles tronchados
estaba el Pegaso muerto.
En cada ojo tenía
Una flecha de sombra.

Por último, destacamos el uso de esta figura mitológica en audaces metáforas, como la presente en el poema “Se ha puesto el sol” de *Libro de poemas* (OC, I, p. 118), donde se compara a los mosquitos con el caballo alado, al ser llamados “pegasos del rocío”.

Otros poetas del 27 ocasionalmente introducen a Pegaso, con resultados sorprendentes, como el que consigue Pedro Salinas en el “Nocturno de los avisos” (pp. 780-783), del libro *Todo más claro*. Los anuncios luminosos de los edificios traen a la mente del poeta asociaciones con personajes del mundo clásico. Una imagen del caballo alado Pegaso es vista en un anuncio de licor:

⁷⁸⁷ Nota en p. 517 de la edición citada.

“White Horse. Caballo blanco.” ¿Whisky? No.
Sublimación, Pegaso.
Dócil sirviente antiguo de las musas,
ofreciendo su grupa de botella,
al que encuentre el estribo que le suba.

Y se pregunta el poeta si es preferible la lírica presencia de Pegaso o los cigarrillos anunciados en otro cartel cercano (“¿Cambiaré el humo aquel por tu poema?”).

También sorprendentes son las menciones a Pegaso por parte de Gerardo Diego, desde los comienzos de su trayectoria poética. Traemos a colación, una vez más, el poema en prosa de 1918 “Babel” (II, 1177-1180), ahora con la mención humorística a un Pegaso resfriado:

Saludaremos gozosos contestando a las bienvenidas de Casiopea, de
Orión y de Perseo, y daremos unas amistosas palmadas en las ancas
resfriadas de Pegaso.

Y en la sección “Zodiaco” del vanguardista *Imagen* el poema “Aries” (I, 74) incluye la historia de Andrómeda y Pegaso, teñida también de humorismo, como ya veíamos más arriba:

Andrómeda la bella
querría huir galopando sobre Pegaso.
Pero Pegaso
va paso a paso.

Y en el mismo ciclo, “Virgo” (I, 79) presenta al caballo mitológico con el raso de Leda sobre sus ancas, un poema ya comentado al tratar del mito de Leda y el cisne. En otro contexto de constelaciones vivientes, en el poema “Azar” (I, 66), también del libro *Imagen*, el caballo nacido de Medusa brinca en el cielo estrellado:

Caballitos, caballitos celestiales.
(A Pegaso
le brincan
las patas.)

Una nueva mención la tenemos en una modesta poética titulada “Estética” (I, 139) que abre la sección “Estríbillo”, del mismo poemario, donde el sujeto, identificado con el poeta, rechaza volar hacia el Parnaso cual nuevo Pegaso (“Yo no quiero las alas de Pegaso”). Años más tarde, las constelaciones y planetas, con toda su simbología clásica, vuelven a presentarse en “¿Por qué?” (I, 543), de *La sorpresa*:

¿Por qué el Cisne a Pegaso
le envidia el vuelo en resbalado raso?
¿Por qué Cástor y Pólux siempre y siempre
acompanan el paso?

En Rafael Alberti, el caballo alado Pegaso es partícipe de ciertos poemas a partir de los años 50. Como metáfora del avión, lo tenemos en “Sonríe China” (II, 812) de *La primavera de los pueblos*:

Ahora nuestro Pegaso
a propulsión
es un triste avión,
casi un burro que vuela
paso a paso.

El caballo reaparece en “La paz” de *Los 8 nombres de Picasso* (III, 129), descripción de un mundo pacificado en que “Pegaso por la tierra se deja conducir de la mano de un niño”.

Por último, Vicente Aleixandre imagina, como Lorca, al caballo alado Pegaso “sin alas”; aparece en una de las *Primeras prosas poéticas*, “Noche: ronda y síntesis” (p. 1495), donde una pareja contempla un río en el momento del anochecer. La llegada de la oscuridad es comparada al vuelo “sin alas” de Pegaso, nombre escrito con minúscula:

Pero no veíamos la noche. Ni la sentíamos pasar. [...] El cuello cimbrio se combaba enfoscado, sin jinete, pegaso libre sin alas descendiendo a la tierra, desde los altos montes retrasados...

Ave Fénix

El Ave Fénix supone la réplica a la fugacidad de lo humano y un canto a la permanencia. Los poetas del 27, conscientes de la importancia de su obra literaria, apelan a la simbología del pájaro mitológico en su deseo de mantener indefinidamente el aliento poético.

Desde los poemas de juventud de Lorca, con la breve mención en “Pajarita de papel” de *Libro de poemas* (OC, I, p. 120) que ya hemos visto, el ave recorre algunos poemas de componentes del 27, como Pedro Salinas. Este poeta recurre a la mitología para expresar un sentimiento propio del hombre contemporáneo: la rutina de la prisa que gobierna los monótonos días del mundo moderno. Así sucede en “Pasillo de la prisa” (p. 170) de *Seguro azar*:

¡Quémate día, quémate
en la –¡quémate día!– hoguera
de la prisa!

Pero renacerá de nuevo, siempre igual, como “fénix, al otro día...”.

Para Luis Cernuda, poeta preocupado desde siempre por el destino y la permanencia de su obra, y a quien la angustia estética no deja de acompañarle la mayor parte de su vida, el ave Fénix es el símbolo máximo de la inmortalidad. Ya un poema surrealista fechado en 1931, “Cazadores de cabelleras” (p. 703), incluye la primera mención en la poesía cernudiana de este personaje clásico. Transcribimos las dos estrofas últimas:

Deja esa columna insaciable
La alegría creció de modo que puede marchar sola
No conviene a las aves cumplir promesas hechas
Las plumas sólo crecen a la sombra de la melancolía.

Plumas rubor voluptuosidad de adolescencia que sabe
Malicia que se ignora morbideces esbeltas
Para morir al fin en esas playas rubias
Es demasiado al fin
Porque morir así es morir como un fénix.

En el poema “La visita del dios” (p. 275) de *Las nubes*, Cernuda vuelve a citar brevemente el mito:

La revolución renace siempre, como un fénix
Llameante en el pecho de los desdichados.

Tras recrear la situación del mito de Narciso en el poema “Vereda del cuco” (pp. 375-379) del libro *Como quien espera el alba*, imagina la permanencia de ese cuerpo perfecto en un fuego oriental y primigenio donde el ave mítica muere y renace, como vimos en el comentario al mito de Narciso:

Conocedores del fuego originario,
La pira donde el fénix muere y nace.

La preocupación permanente de Cernuda por la recepción de su obra toma cariz mítico en “El limbo” (p. 462), del poemario *Con las horas contadas*, al hablar de la gloria póstuma del poeta, renacido en la lectura del comprador de una rara primera edición del poeta sevillano:

Así, pensabas, el poeta
Vive para esto, para esto
Noches y días amargos, sin ayuda
De nadie, en la contienda
Adonde, como el fénix, muere y nace,
Para que años después, siglos
Después, obtenga al fin el displicente
Favor de un grande en este mundo.

Por último, otra breve mención a este mito la encontramos en el poema en prosa “El enamorado” (p. 577) del libro *Ocnos*, ahora con la significación del renacimiento del sentimiento amoroso:

Aquella noche prendió en ti sólo una chispa del fuego en el cual más tarde debías consumirte, para renacer igual que el fénix.

La figura del Ave Fénix recibe un tratamiento variado en manos de Gerardo Diego. Con un componente humorístico, y también en relación con la pasión amorosa, surge brevemente en la canción nº 26, “[Esta mi pasión se gasta]” (I, 280) de *Versos humanos*. Con todo, el ave renace con sexo femenino, de manera similar a como ocurre con Narciso, Ícaro o Tántalo en otros poemas de Diego:

Pero no temas que fine
—adivinanza, adivina—
porque es la pájara fénix
que vive de sus cenizas.

Diego, que en la torera ve la herencia de esa estirpe de mujeres dedicadas a una lucha propia de hombres, como lo es el toreo. El poema se abre con esta clara significación:

A ti, Conchita, sangre de amazona,
razón de amor y amor de la andanada.

Los tratamientos variados del personaje clásico afloran en multitud de poemas que ayudan a entender la desbordante imaginación y creatividad de uno de los poetas más fructíferos del grupo. En “La corona” (II, 431), poema de *Vuelta del peregrino*, la reina Isabel la Católica es vista como amazona:

Y levantando al cielo la corona,
fue Isabel reina nueva y amazona.

Como ya vimos, una serie de transformaciones asombrosas le sirven al poeta para liberar de fronteras a su imaginación en “Metamorfosis bis” (II, 1359), poema de la sección *Hojas* perteneciente a la última etapa creadora del poeta. Ahora, la propia amazona acabará convertida en un minotauro (“amazona minotauro”) que se ataca a sí mismo (“y el minotauro dijo aquí estoy y se embistió a sí mismo”).

Por otro lado, la vertiente jocosa de Diego, ostensiblemente visible en sus jinojepas, también nos muestra el empuje de la tradición clásica a través de la amazona. Así, en el poema “Abril en el negociado” (II, 1400) de la sección *Hojas*, el poeta alaba a una joven oficinista, “Amazonas de esta zona”. La reina de las Amazonas, Penthesilea, muerta por Aquiles, se cita en la breve enumeración del poema “Reinas” (II, 538) de *Poesía amorosa*, entre otras reinas como Dido o Urraca. Por último, recordaremos aquellos versos de “La ciudad encantada” (II, 242), del libro *Variación 2*, en donde, como vimos, el viento había esculpido en las piedras milenarias las figuras de un centauro y una amazona.

Pedro Salinas cita en una sola ocasión a la amazona, en “[Yo no necesito tiempo]” (p. 257) de *La voz a ti debida*, donde la amada es “amazona en la centella”, porque fue conocida “en la tormenta”. La idea parece ser la de una amada vivaz e imprevista (“palpitante de recién / llegada sin esperarte”):

Te conocí, repentina,
en ese desgarramiento brutal
de tiniebla y luz...

Dos breves menciones en Rafael Alberti confirman la escasa importancia concedida por el poeta gaditano a la amazona. Con todo, son curiosas recreaciones de este personaje del imaginario clásico grecolatino. El paso del tren en “Estación del Sur” (I, 323), de *Cal y canto*, es un “galope de férreas Amazonas”, mientras que una amazona cabalga en “El ángel del misterio” (I, 417), del poemario surrealista *Sobre los ángeles*:

Que un caballo sin nadie va estampando
a su amazona antigua por los muros.

Titanes. Gigantes

Otra raza de seres míticos a la que acuden los poetas del 27 son los titanes. Estos hijos de Urano y Gea ambientan la época en que se desarrolla el poema de Cernuda “A las estatuas de los dioses” (pp. 246-248) de *Invocaciones*, durante “las remotas edades / De titánicos hombres”. Tampoco está de más señalar, aunque se trate de un caso de tradición indirecta, que Cernuda había traducido, en colaboración con el poeta Hans Gebser, unos cuantos poemas de Hölderlin, traducciones que vieron la luz en la revista madrileña *Cruz y Raya* (nº 32, noviembre de 1935, pp. 119-134). Dos de estos poemas abordan las figuras de seres míticos del mundo clásico: uno de ellos es “A las Parcas” (pp. 733-734) y el otro “Los Titanes” (pp. 736-739).

También el mítico titán aparece brevemente en una comparación con el mar en “Los cielos” (p. 466) de *Mundo a solas*, poemario de Vicente Aleixandre:

Robusto, enajenado, como un titán sostiene
todo un cielo o un pecho de un amor en los brazos.

Un problema central en el pensamiento de Lorca como el de la brutalidad de la sociedad hacia los grupos humanos diferentes del resto, encuentra en los titanes y los gigantes un ejemplo de opresión adaptado a la idea de violencia, casi mítica por lo inalcanzable que el opresor contemporáneo ejerce sobre los débiles. No obstante, la mirada de un Lorca juvenil hacia los campesinos se centra, en un verso, en la fuerza bruta que ambas figuras –el titán y el campesino– comparten, al menos en cuanto a su aspecto físico. Por ello, el poema “Los campesinos” (PIJ, nº 111, p. 424) nos habla de los “perfiles sarmentosos de carmines oscuros, / Cabezas de azabache en cuellos de titán”. Pero las menciones no siempre se esconden en la vaguedad de la denominación general, sino que en algunos casos, como en el “Dúo de violonchelo y fagot” (PIJ, nº 36, p. 175), Lorca se refiere claramente a la fuerza brutal de la sociedad al compararla con tres seres mitológicos de la Grecia antigua:

La sociedad es alma de Cotto, Briareo y Gías.

Estos tres seres monstruosos, hijos de Urano y Gea, son los llamados Hecatonquires, ya que tienen cien brazos, además de cincuenta cabezas⁷⁸⁸. Es, muy probablemente, una influencia directa de la lectura de la *Teogonía* de Hesiodo (vv. 149, 617-618, 713-725, 734, 817, etc.), libro que Federico leía por esta época (1918), según el testimonio de su hermano Francisco⁷⁸⁹.

La confusión habitual entre titanes y gigantes, y, por ende, entre la titanomaquia y la gigantomaquia⁷⁹⁰, no afecta a una posible referencia a esta última lucha en un poema superrealista del *Poeta en Nueva York* de Lorca. Los gigantes nacen de la sangre vertida en la tierra tras la

⁷⁸⁸ Cf. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, p. 53.

⁷⁸⁹ Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 100.

⁷⁹⁰ La confusión se puede resolver consultando Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, pp. 53-56.

mutilación de Urano. Son mortales, siempre bajo la condición de que participen en su muerte un mortal y un dios⁷⁹¹. Su rebelión contra el cielo se debe a que intentan vengar a los titanes encerrados por Zeus en el Tártaro⁷⁹². Así, el poema lorquiano “Iglesia abandonada” (PNY, p. 134), con la inclusión de la figura del gigante, parece aludir al intento de conquista del cielo:

Yo tenía un hijo que era un gigante,
pero los muertos son más fuertes y saben devorar pedazos de cielo.

Atlante

Otro personaje mítico, presente únicamente en la poesía de Diego, es el atlante. En “Torre inclinada” (I, 522) de *La sorpresa*, el poeta compara su alma con la famosa torre de Pisa; el ser amado es un atlante que la sujeta para que no se derrumbe (“ahora eres tú la atlante de mi alma, / mi estribor firme, esbelta y adorable”). Una imagen similar, aunque exenta del elemento amoroso, la encontramos en la “Elegía heroica del Alcázar” (I, 665), de *La luna en el desierto y otros poemas*, que pinta el Alcázar de Toledo erigido sobre una roca que actúa de atlante, sustentante del edificio:

El alma se desnude
y se arrodille ante esta ruina nueva.
Más alta que la torre en su cuadrante,
sobre la roca atlante
la ruina heroica, indómita, se eleva.

El torero, “atlante / de su propia grandeza”, aparece en apuesta y desafiante postura tras el lance, en el poema “A Juan Belmonte” (I, 1378) de *La suerte o la muerte*. En otros poemas, no es un atlante en general el que aparece, sino el propio Atlas, hijo de Jápeto y padre de las Hespérides. Así, en “Juegos del Teide” (II, 433) de *Vuelta del peregrino*, al volcán, “duro anhelo / de Atlas viril, le hurtas tus promesas”. Con una pequeña variación en el nombre, Atlante será Dámaso Alonso en “Dámaso” (II, 830), poema de *Carmen jubilar*, donde se describe jocosamente al poeta y profesor, metafóricamente cargado de montañas de libros:

Dámaso perseverante,
Dámaso siempre en sus trece,
visto de frente parece
la estampa misma de Atlante.
Adelantado, triunfante,
no le abruma el peso y plomo
de tanto tomo de lomo
como a diario maneja

⁷⁹¹ Cf. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2008 (=1951), pp. 214-215, entrada “Gigantes”.

⁷⁹² Sobre la gigantomaquia, cf. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, p. 56; escriben sobre ella Hesiodo, *Teogonía*, 183 y ss., aunque como tal gigantomaquia Ruiz de Elvira no reconoce menciones en Hesiodo; Píndaro, *Nemeas*, I, 67-68; Ovidio, *Metamorfosis*, I, 151-162.

ni le hacen mella en la oreja
poeta chinche, zoilo romo.

Y aunque no es un texto poético, citamos esta frase que escribe Diego acerca de las criptas de las iglesias románicas en el prólogo de “Mi románica España” (II, 1434) dentro de la sección *Hojas*, aludiendo a la función sustentante del atlante arquitectónico:

Las criptas son ejemplos impresionantes de esta arquitectura de atlante agobiado pero seguro de su fortaleza.

Gracias

Seres como las Gracias y las Musas acuden con más frecuencia a los versos de los poetas españoles de vanguardia; aunque solamente Alberti y Diego aprovechan el potencial evocador de las Gracias, es significativo que el interés sea, en más de una ocasión, puramente pictórico, es decir, resultado de la contemplación de un cuadro.

Ya hemos visto en Alberti cómo a Miguel Ángel Buonarroti no eran las Gracias quienes le acunaron, sino las Furias. Con “Rafael” (II, 298), del mismo poemario *A la pintura*, las Gracias cumplen su función como inspiradoras del pintor de Urbino, pues “de rodillas las Gracias te llevan, te llevaron”. El poema dedicado al creador de la más popular representación de las tres Gracias, “Rubens” (II, 319), no podía obviar la inspiración de los seres míticos:

Jardines. Amplias Gracias de la luz que no oculta
más pasión que extenderse desnuda por los cuerpos,
de la línea que sabe en su concreto impulso
ceder anchos espacios al color que los llene.

La ambientación clasicista en ciertos poemas de Alberti abunda en la figura de las Gracias, como los “Retornos del amor ante las antiguas deidades” (II, 509), de *Retornos de lo vivo lejano*, ya visto, con sus Gracias, bacantes y ninfas:

Tú eras lo mismo, amor. Todas las Gracias,
igual que tres veranos encendidos,
el levantado hervor de las bacantes,
la carrera bullente de las ninfas,
esa maciza flor de la belleza
redonda y clara, poderosamente
en ti se abría, en ti también se alzaba.

El ambiente rococó con decoración mitológica cede a la mención de la Gracia, ornamento propio de la escena que reproduce el poema “Siglo XVII. Francia” (II, 248), de *Pleamar*:

Aquí la Gracia tiene la de un lunar pintado
en el seno a sabiendas furtivo de una ninfa;

la gracia de un amor sorprendido de verse
silbar en el arco el agua de sus ingenuas ingles.

Por su parte, Gerardo Diego ya nos habla de las tres Gracias en su primer poemario, *El romancero de la novia*, dentro de la “Balada de las tres Gracias” (I, 48-49). No obstante, hay que señalar la *contaminatio* con la iconografía del mito del juicio de París, pues cada una de las Gracias le ofrece al poeta sus atributos, para que a continuación elija:

Llegáronme a mí las tres
misteriosas y embozadas.
Y adelantándose una
—los ojos rojos en llamas—
me dijo: —Toma mi carne,
mi carne que, tibia y sabia,
tras el velo de alabastro
se despereza y abrasa.

Finalmente, el poeta no elige a ninguna de las tres Gracias, sino que las rechaza como si fueran el fruto prohibido que Eva le ofreciese:

Yo dije: —Fruta engañosa
cuyo jugo nunca sacia.
No, no quiero emponzoñarme.
Eva, guarda tu manzana.

Y cuando se quedó sola
se puso a llorar mi alma.

En un poemario posterior, “Nocturno I” (II, 483) de *Ofrenda a Chopin*, Diego presenta a “tres princesas pálidas”, atacadas de serio modernismo (son “amadas de los cisnes que disputan su halago”), y las compara a las Gracias que aparecen en el famoso lienzo de Botticelli:

Unidas de las manos, al son de plañidera
melodía, entredanzan —en la boca un mohín—
cual las Gracias que Sandro ritmó en su “Primavera”.

Sibilas

Otro grupo de seres míticos clásicos, las sibilas, adivinatoras del porvenir, constituyen parte de la materia clásica presente en nuestra poesía de vanguardia. Ya vimos más arriba cómo para Jorge Guillén la sibila ejemplifica el misterio inefable de la inspiración poética en la sección “Hermes” de *Y otros poemas* (pp. 208-209), en que “el poema es enigma de sibila”, en este siglo en que las sibilas “ya no claman. / Enuncian con voz firme su misterio”. Todo este poemario se encuentra salpicado en más de una ocasión por referencias a la sibila y al misterio de las “palabras sibilinas” (pp. 215, 222), como en el poema nº 4 de “Hacia la poesía” (p. 194):

Aquel antro de Cumas
Azora mi modestia,
Turbada por sagrada
Sibila, casi bestia
De inspiración, de espumas.

Todo este temor hacia lo desconocido del mensaje sibilino culmina en la última parte del poemario, “La Sibila” (pp. 523-547), profunda reflexión poética en tono narrativo sobre la sibila de Cumas, hacia la cual el poeta se dirige cargado de todos los interrogantes sobre la vida que un humano del último tercio del siglo XX puede atesorar, en espera de las predicciones que la sibila pueda revelar sobre el destino del hombre, las guerras futuras o incluso el desastre ecológico (“La Contaminación, ya monstruosa, / Va inundando este Globo. / Las aguas y los aires sufren mucho. / Todo, todo peligra”).

Por su parte, Gerardo Diego atesora gran parte de las menciones a las sibilas en la poesía del 27, si bien en poemas escritos a partir de los años cincuenta. Por ejemplo, “Las sibilas y el arcángel” (I, 1423) de *La suerte o la muerte*, introduce, con sentido decorativo, a “las cinco Sibilas”. Una sibila, asimilada a la amada, se presenta en “Trastornos” (I, 875) de *Amor solo*, como “sibila de elasticidades”. En el soneto que abre el poema “Reinas” (II, 538) de *Poesía amorosa*, el poeta vuelve a la sibila de Cumas, a quien quiere preguntar el nombre de la reina a la que se refiere el nombre del barco en que el propio poeta navega, el *Queen X*:

¿Qué sibila feliz, lengua de Cumas,
me auguró al fin tu Equis despejada,
fábula de la mar y sus espumas?

La figura de la sibila reaparece en un poema vanguardista de 1972, “Sibila del mar” (II, 1370), de la sección *Hojas*. El propio aspecto enigmático de la sibila y el de sus escritos se resaltan sobre las dotes adivinatorias que tenía este ser en la Antigüedad. El poeta, por otro lado, comienza con una prototípica invocación épica:

Cantemos a la dama que en memorable día
introducía su pensamiento
en la cárcel del mármol
donde su esclavitud gime un poderoso oso
Cantemos a la trémula sibila
en trance de estampar su ardiente letra
sin más sentido que el revés de un pasmo

Finalmente, señalamos los “fuegos sibilinos” que cruzan el poema “Al doble principado onomástico de Eugenio d’Ors” (II, 1270) de *Hojas*, mención sin mayor relevancia.

Si otros seres fantásticos de la Antigüedad grecolatina adquieren cierta fuerza en la poesía de Lorca, no sucede lo mismo con la figura de la profetisa, minoritariamente presente en el granadino. Tal vez sea el poema “Sibila” (PCJ, p. 307) el caso más relevante: el título es símbolo de la ininteligibilidad de lo que acontece en el interior de la estancia a la que alude el poema. Por otra parte, hay que tener en cuenta que en un principio existió una sección de cuatro poemas bajo el título genérico de *Sibila* (pp.

310-313); uno de ellos, el tercero, titulado “Ella”, estaría protagonizado por una sibila, de nuevo con el sentido de un ser misterioso, lleno de interrogantes de inexplicable sentido (como se constata en los dos últimos versos), de manera similar a lo que la esfinge representa con frecuencia en otros poemas de Lorca, como ya hemos estudiado:

La sibila
está en la encrucijada.

(El cielo
se acerca.)

Llega una brisa llena
de nudos ideales.

(¡Oh procesión
de preguntas!)

Para Pedro Salinas, la sibila es la forma adoptada por el hombre angustiado que se pregunta por su condición en la segunda parte de “Hombre en la orilla” (p. 746) de *Todo más claro*:

...hay un hombre quieto,
con tiesura de sibila,
que aguarda la profecía,
inmóvil...

Parcas

Las Parcas –en trío o en solitario–, seres mitológicos a cuyo cargo está el tiempo de nuestra vida, aparecen ocasionalmente en la poesía española de vanguardia. Se hace eco de estos seres Rafael Laffón en “Nivel” (*Mediodía*, nº 13, octubre de 1928), con una Parca equiparada a una guitarra. El rasgueo de sus cuerdas supone el momento del corte del hilo fatal, además de relacionar la forma del instrumento con la de un reloj de arena:

Devanadera, el hilo...
¡Oh, Parca, ley del péndulo
que gobierna tu mano taxativa,
ni más entonces ni mañana menos!

El “Poema ultraísta” (*Grecia*, nº 41, 29 de febrero de 1920), firmado por Ángel Cándiz, pseudónimo bajo el que se esconde Dámaso Alonso⁷⁹³, recoge la mención implícita a las tres Parcas, cada una de las cuales ofrece al sujeto del poema algún elemento ritual o poético de la muerte (los santos óleos, el sudario y el “beso de la muerte”):

⁷⁹³ Cf. Dámaso Alonso, *Poesía y otros textos literarios*, p. 8. El poema en cuestión se reproduce en las pp. 63-64 y en la fotografía adjunta previa a esas páginas, tomada de *Grecia*.

Las tres hermanas vinieron
en silencio.

La mayor me trajo el óleo.

La mediana el sudario.

La más pequeña me besó en la boca.

Los hilos de la vida, controlados por las Parcas, centran un verso del joven Lorca en el poema “Crepúsculo espiritual” (PIJ, nº 39, p. 182), donde “ven nuestros ojos los hilos fatales”, mientras que en “[¿Serán mis ansias hondas de infinito?]

Ellas siguieron borda que te borda
sus másteles de hilo.

Más ajustada es la metáfora mitológica referida a las Parcas en el contexto superrealista del “Paisaje con dos tumbas y un perro asirio” (PNY, p. 189), con la terrible danza de la muerte que “las tres ninfas del cáncer han estado bailando”.

Finalmente, las Parcas se le aparecen al sujeto poético de la composición nº XX (II, p. 529) de *Signos del ser*, libro de Emilio Prados. La llegada del momento final de la vida no se representa a la manera de la tradicional iconografía de la muerte como esqueleto encapuchado portador de una guadaña, sino mediante una imagen basada en las tres Parcas del mundo clásico (“tres que han llegado y son las más temidas”):

Hay órdenes desnudas que cabalgan,
cabalgan hacia mí, mundos enteros.
En esta noche misma –quieto estoy,
no aceptado por mí–, mi lecho cercan
–única relación de su presente–,
tres que han llegado y son las más temidas.
Sin levantarme, emprendo mi destino.

CAPÍTULO 4

Pervivencia de diversos géneros y tópicos. **Recreaciones concretas, citas y uso del latín**

1.- Tópicos y personajes de la épica

En este capítulo nos ocuparemos de repasar la pervivencia, en la poesía española de vanguardia, de la tradición concerniente a los personajes de las sagas épicas grecolatinas, que, básicamente, se reduce a los poemas homéricos, a las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y a la *Eneida* de Virgilio.

Personajes de la épica homérica

Tanto los héroes masculinos como los personajes femeninos de la *Odisea* y la *Ilíada* son quienes con mayor asiduidad visitan los versos de los poetas españoles de vanguardia⁷⁹⁴.

Diversos personajes relacionados con el mundo homérico aparecen repartidos en poemas de Diego a lo largo de su producción. Quizá el ejemplo más notorio, aunque tardío, sea “Los gatos de Caltojar” (II, 1049), de la sección “Folías” (1974) de *Soria sucedida*. Este poema es una especie de gatomaquia lopesca en que se equiparan los gatos de esa población soriana con los héroes homéricos:

Los héctores, las andrómacas,
los aquiles de arrabal,
prueban a garfios de uñas
sus ilíadas mientras van
aqueos de escaramuza
a esconderse en el palmar
de una sola palma idílica
—anacronismo integral—
ésa que fuera del tiempo
San Baudelio hace ondear.

Más cerca de los años de efervescencia vanguardista se sitúa la jinojepa jocosa de 1927 titulada “Comparsa” (II, 1226), de la sección *Hojas*, que

⁷⁹⁴ Sobre la pervivencia del poeta griego en la literatura española, especialmente en el Siglo de Oro, cf. el histórico estudio de Julio Pallí Bonet, *Homero en España*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1953.

antes veíamos. El héroe homérico Aquiles, con indumentaria hispana (“de manolo”), “le dicta versos con falsilla” a un Eugenio D’Ors, en una particular sinécdoque mediante la que Aquiles adquiere el significado de Homero, inspirador del filósofo catalán, en este caso. El mismo héroe griego aparece también en “Tauromagia” (II, 403) de “*El Cordobés*” *dilucidado*, pero nombrado ahora mediante una perífrasis clásica (“hijo de Peleo”). De todos modos, Diego es consciente de que los lances del torero no son propios de la épica:

Sólo de tarde en tarde se gana el jubileo,
que ésas no son victorias del hijo de Peleo,
sino triunfos divinos que hacen cantar: yo creo.

Por su parte, el héroe de la *Odisea* supera el filtro de la poesía ultraísta española de principios de siglo, como en el caso de la comparación mitológica que introduce Manuel Forcada Cabanellas en su poema “Locomotora” (*Grecia*, nº 33, 20 de noviembre de 1919), donde la máquina del tren avanza “valerosa como Ulises”, personificación de base clásica grecolatina. Las revistas ultraístas presentan de vez en cuando alguna otra mención de interés que ya hemos señalado en otro capítulo⁷⁹⁵.

En la obra de Jorge Guillén, poeta “feliz con Ulises / Navegando en sus versos” (*Final*, p. 83), las facetas del héroe pueden ir desde la metáfora mitológica para designar a los emigrantes españoles (es el caso de uno de los “Tréboles” de *Clamor*, p. 116) hasta la recreación del pasaje del encuentro de Odiseo y Nausícaa en “Al margen de la Odisea” de *Homenaje* (p. 10). En *Y otros poemas* vuelve Guillén a la figura del héroe homérico, “Feliz Ulises con tesón triunfante” (poema “Acantilado”, p. 351), o con una reflexión erudita y poética sobre el nombre de la isla de Odiseo y la espera de Penélope, en el poema “El acento” (p. 262):

Por su país Ulises suspiraba.
No, no decía “Itaca”, falso acento.
“Ítaca”, repetía con esdrújulo
Que al corazón llegaba de Penélope.

El ingenioso Ulises, urdidor de la trampa mediante la cual Polifemo fue cegado, también aparece en varios poemas de Diego. Uno de ellos es “Visita al mar del sur” (I, 306) de *Versos humanos*, donde el mar Cantábrico estimula el recuerdo de grandes viajeros, como Ulises o Colón:

Yo apostaba en la porfía,
sobre la vuelta de Ulises,
buen catador de países,
Colón procedente de Thules
tras de las aguas azules,
como aquél tras de las grises.

⁷⁹⁵ Como ya vimos en el capítulo pertinente dedicado a las revistas, José Ferrater y Mora emplea un símil homérico, aplicado a la filosofía de Hegel, en su artículo “Visita a Hegel”, (*Literatura*, nº 5, 6, otoño de 1934), llamando al filósofo “seductor de Ulises” y “sirena filosófica”. Por otro lado, el poeta Eliodoro Puche publica en *Vltra* (nº 8, 20 de abril de 1921) una traducción del poema de Baudelaire “El viaje”, con múltiples alusiones a los personajes y parajes míticos del viaje de Ulises.

Al mismo libro pertenece el poema “A José María de Cossío” (I, 311), que pone de manifiesto la inspiración del crítico Cossío en su libro *Epístolas para amigos*, tras cuya lectura Diego escribe su poema. La mención a la *Odisea* en el libro de Cossío agrada a Diego, devoto amante de los personajes homéricos, de entre los que cita a los fieles Eumeo y Euriclea. El perro de Ulises, Argo en el texto griego⁷⁹⁶, aparece como Helenus –¿equivocación o innovación voluntaria?–:

Nueve a nueve,
las nueve hermanas enlazadas
te entretejieron con su leve
paso las sílabas aladas.

“Entre mis manos la Odisea”.
Fidelidad, retorno al fin.
Eumeo el viejo y Euriclea,
y Helenus fiel, el buen mastín.

(Qué bien sonáis, nombres queridos,
en estos versos de violín
–cinco más cuatro– preferidos
de Luis Fernández Ardavín.)

La figura del torero, tan querida para el poeta, puede esconder a un Ulises moderno, como sucede en la “Oda a Belmonte” (I, 1381) de *La suerte o la muerte*, tal vez por la astucia del torero, necesaria para hacerle frente al animal.

Por otro lado, en el poema “Endechas” (I, 1116-1118) de *Mi Santander, mi cuna, mi palabra*, composición que recopila diversos mitos y personajes clásicos (Atalanta, Dafne, Europa...), Ulises y la joven Nausícaa⁷⁹⁷ son evocados como personajes que han dejado su impronta –sus propias huellas– en la arena de la playa santanderina de El Sardinero:

Sueño de las algas
que Ulises se viste,
molde de las nalgas
de Nausica triste.

La misma nostalgia, digamos, histórica, la experimenta Rafael Alberti. Si Diego elige las playas cántabras como escenario mitológico, con más razón Alberti puede hacer lo propio con las costas gaditanas. El poema “Cabo de Gata” (II, 442-444) del libro *Vuelta del peregrino*, como ya vimos, recoge toda la mitología presente en tal lugar: prometeos, andrómedas, Heracles, Gea, Venus... y Ulises, a quien, según ciertas deducciones, su viaje le llevó hasta la isla Perejil⁷⁹⁸:

¿Por aquí anduvo
Ulises, escaló esos picos, quiso
pisar las huellas de aquel divino Herakles

⁷⁹⁶ Cf. Homero, *Odisea*, XVII, 292 y ss.

⁷⁹⁷ El encuentro de Ulises y Nausícaa lo relata Homero, *Odisea*, VI, 110 y ss.

⁷⁹⁸ Cf. la introducción de Manuel Fernández-Galiano a Homero, *Odisea*, introducción de Manuel Fernández-Galiano, traducción de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1982 (“Biblioteca Clásica Gredos”, 48), pp. 26-28.

que ensayó en estas peñas sus membrudos
brazos para su empresa tenebrosa?
Más de una esquirla, islote, acantilado
sueñan aún sus uñas, garras, músculos.

El protagonista de la *Odisea* volverá a aparecer en la poesía del gaditano, concretamente en “*Picasso Antibes la joie de vivre*” (III, 124) de *Los 8 nombres de Picasso*, donde Ulises y las sirenas, en una visión desmitificadora de estos seres fantásticos, acompañan al pintor malagueño:

Los veleros de Ulises organizan
los domingos regatas de colores.
Las sirenas se escapan del museo
y van a emborracharse a las tabernas.

Las sirenas, efectivamente, están íntimamente unidas a las aventuras de Ulises, y desde esta perspectiva nos las presenta Luis Cernuda en el poema titulado precisamente “Las sirenas” (pp. 494-495), del libro *Desolación de la Quimera*. La soledad, el problema de la incomunicación y la vivencia en el exilio mexicano se entremezclan en el poema de Cernuda, que escribe angustiado por el problema de la edición y distribución de su obra, dificultades que ya había expresado años antes en *Historial de un libro*, como después veremos. El sentimiento de soledad del poeta es similar, pues, al experimentado por Marsias en el texto en prosa de 1940-1941 así titulado (“Marsias”, *PR*, I, pp. 797-800), comentado en el capítulo relativo a la mitología del bosque:

Ninguno ha conocido la lengua en la que cantan las sirenas
Y pocos los que acaso, al oír algún canto a medianoche
(No en el mar, tierra adentro, entre las aguas
De un lago), creyeron ver a una friolenta
Y triste surgir como fantasma y entonarles
Aquella canción misma que resistiera Ulises.

Cuando la noche acaba y tiempo ya no hay
A cuanto se esperó en las horas de un día,
Vuelven los que las vieron; mas la canción quedaba,
Filtro, poción de lágrimas, embebida en su espíritu,
Y sentían en sí con resonancia honda
El encanto en el canto de la sirena envejecida.

Escuchado tan bien y con pasión tanta oído,
Ya no eran los mismos y otro vivir buscaron,
Posesos por el filtro que enfebreció su sangre.
¿Una sola canción puede cambiar así una vida?
El canto había cesado, las sirenas callado, y sus ecos.
El que una vez las oye viudo y desolado queda para siempre.

Pero los personajes homéricos cuentan con otro poema en este mismo libro, “Peregrino” (pp. 530-531), donde las inquietudes del Cernuda exiliado derivan en una evocación de los héroes de la *Odisea*, si bien a través de una cadena de tradición de la que forman parte como eslabones Dante, Tennyson y Cavafis:

¿Volver? Vuelva el que tenga,
Tras largos años, tras un largo viaje,
Cansancio del camino y la codicia
De su tierra, su casa, sus amigos,
Del amor que al regreso fiel le espere.

Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,
Sino seguir libre adelante,
Disponible por siempre, mozo o viejo,
Sin hijo que te busque, como a Ulises,
Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope.

Sigue, sigue adelante y no regreses,
Fiel hasta el fin del camino y tu vida,
No echas de menos un destino más fácil,
Tus pies sobre la tierra antes no hollada,
Tus ojos frente a lo antes nunca visto.

Gómez Canseco comenta certeramente estos versos:

Este poema no es una renuncia o una aceptación del destino, sino una afirmación de sí mismo. La función del mito es clara: este Ulises no es el héroe, sino el hombre cansado de la existencia y que traiciona su propia razón de ser, su condición heroica; frente a él, Cernuda crea el mito de sí mismo como poeta y como hombre. El destino de soledad se transforma para el poeta en una misión individual que da sentido y razón a toda su existencia.⁷⁹⁹

No podemos dejar de mencionar, en este punto, el poema en prosa del libro *Ocnos* titulado “Helena” (pp. 608-610), reflexión sobre la poca influencia helénica en nuestro país (“España no conoce la hermosura porque Helena nunca abordó allí”)⁸⁰⁰. Cernuda se manifiesta a favor de lo pagano en detrimento de lo judeo-cristiano, sentimiento tan arraigado en España:

Nadie entre nosotros hubiera sido capaz de aquel deseo de conocimiento hermoso que, en Fausto, al contemplar la faz de Helena, símbolo admirable de Grecia, su patria, se preguntaba: *Was this the face that launched a thousand ships / And burnt the topless towers of Ilium?* En esa faz mágica cifraron algunos pocos toda su creencia y su amor en este mundo. Ciertamente que la hermosura humana, según el tópico platónico, no es sino reflejo de la divina. Mas por mucho que ahí te esforzaras, no podrías reconciliar jamás la divinidad hebraico-cristiana con la hermosura greco-pagana. Y, de tener que elegir entre ambas, te quedarías, cierta y dichosamente, con ésta.

⁷⁹⁹ “Lo mitológico en Cernuda...”, pp. 131-132.

⁸⁰⁰ Los artículos citados de Concepción López Rodríguez analizan la presencia de Grecia como ideal y como fuente de inspiración “romántica” en el poeta sevillano. Según esta investigadora, en “El mito de Grecia...”, pp. 225-226, Cernuda “introduce en la tradición cultural hispana una concepción del mundo clásico (tradición prácticamente ininterrumpida desde Leopardi a Cavafis) hasta entonces prácticamente desconocida. [...] La aproximación española al mundo clásico se ha efectuado siempre —señala— a través del latín, «del verso horaciano y de la prosa ciceroniana» y a «los pocos escritores españoles que sabían griego poco parece haberles aprovechado» [...] [Cernuda] realiza entre nosotros una tarea que nuestro Romanticismo no ha llevado a cabo: el redescubrimiento genuino, «en vivo», de Grecia. [...] Quizás en una época, pese a todo irracional, el ideal europeo de racionalidad, ideal quebrado en sí mismo ante tantos excesos de las sociedades contemporáneas, se ve obligado a volverse hacia Grecia para contemplar una cultura en la que todo era «casi razonable» desde el gozo exaltado de la vida a la contemplación serena de la belleza.”

Ya el poeta se había lamentado del abandono histórico de Grecia en España, cuando escribió, un tanto exageradamente, estas líneas en *Historial de un libro* (PR, I, p. 657):

No puedo menos que deplorar que Grecia nunca tocara el corazón ni la mente española, los más remotos e ignorantes, en Europa, de “la Gloria que fue Grecia”. Bien se echa de ver en nuestra vida, nuestra historia, nuestra literatura.

Los personajes femeninos de Penélope y Helena surgen muy circunstancialmente en algunos poemas de Gerardo Diego. Helena es la destinataria de un soneto de Gerardo Diego fechado en 1919, traducción del soneto nº 42 del libro segundo de los *Sonetos para Helena* del poeta renacentista francés Pierre Ronsard; el “Soneto a Helena” (II, 1191) de las “Versiones poéticas” de *Hojas* es uno de los que formarían parte del libro *Tántalo*. Este poema lo comentaremos al hablar de la pervivencia de temas y géneros clásicos, ya que constituye una revitalización del tema del *carpe diem* y del *collige, virgo, rosas*. Por su parte, la fiel esposa de Ulises, la paciente Penélope, es citada en el poema “Antonio Buero Vallejo” (II, 840), de *Carmen jubilar*, cuando el poeta homenajea algunos títulos del dramaturgo; en este caso se refiere a *La tejedora de sueños*, que es Penélope, y un verso después a *Un soñador para un pueblo*:

Palabras sobre la arena,
las que el viento no enajena.
Palabras desde la escena.

Penélope teje sueños.
Un soñador puebla empeños.

En la obra poética de Lorca destaca el personaje de Penélope por formar parte de una metáfora mitológica en la composición “Se ha puesto el sol” de *Libro de poemas* (OC, I, p. 118). La luna, personificada en Penélope, se teje y desteje a sí misma cada mes mediante las cuatro fases de su ciclo⁸⁰¹:

La Penélope inmensa de la luz
Teje una noche clara.

Otro personaje del ámbito épico griego es Paris, presente en la sección “Pregunta” del poema lorquiano “Newton”, de las *Suites* (OC, I, p. 254). Paris es comparado al físico inglés y a Adán, en cuanto a la relación, establecida tradicionalmente, que todos ellos tienen con una manzana:

Adán, Paris y Newton
la llevan en el alma
y la acarician sin
adivinarla.

Rafael Alberti juega también con diversos personajes de los poemas homéricos, bien sirviéndose de cualidades de ellos –como pueda ser el amor

⁸⁰¹ Véase el artículo citado de Vicente Cristóbal “Imágenes lorquianas...”, p. 385.

de Paris y Helena o la muerte de Agamenón–, bien en asociaciones circunstanciales con los nombres de los héroes clásicos. Al primer tipo de tratamiento responde el poema “Lo que yo hubiera amado” (II, 917) de *El matador*, donde Alberti expresa la angustia de los 70 años de edad alcanzados, mediante la contemplación de una pareja con nombres míticos: Alejandro y Elena, problememente referidos a Paris y a Helena de Troya; lo más interesante, con todo, es que ella nace del mar, de la espuma, como la diosa Venus (se llega a hablar directamente del “ascender de Venus”, como vimos en el capítulo dedicado al nacimiento de la diosa). También nos hemos referido ya al interés de Alberti por la figura de Menesteo, presente a lo largo del poemario *Ora marítima*. El héroe, poco destacable en los poemas homéricos, cuenta con una tradición posterior que lo convierte en el fundador de Cádiz, tema al que está dedicado este libro de Alberti⁸⁰². Otros personajes homéricos se dan cita en la poesía de Alberti, especialmente en sus poemas de vejez. Por ejemplo, el pintor onubense José Caballero es llamado “sangriento Agamenón” en el poema a él dedicado, “Algo de José Caballero 1970, pintor” (III, 242) en *Canciones del alto valle del Aniene*. Y Alberti recuerda el nombre del héroe clásico en uno de los *Versos sueltos de cada día* (III, 552), sin que el propio poeta pueda explicar el recuerdo al héroe griego (“Agamenón... ¿Por qué este nombre ahora?”). Y en “Siglo XVII. Francia” (II, 249) del poemario *Pleamar* se recoge la mención a Alceste, la esposa de Admeto, si bien el personaje es más conocido a través de la tragedia de Eurípides, pues en Homero sólo es circunstancialmente citada en *Ilíada*, II, 715:

¿Conoces mi corazón,
disfraz de lenguas ardientes?
Socórreme.
Soy Alceste.

Una figura ligada tanto a las aventuras de Ulises como a las de los argonautas es la maga Circe, que le sirve a Francisco Ayala para elaborar su “Poema (con licencias)” publicado en *Mediodía* (nº 11, mayo de 1928). Esta Circe parece contemplar tranquilamente los aires que le traen los amores huidos (“escucha Circe al viento enamorado”) mientras se baña (“En sábana tendida / de agua feliz dispuesta en un cuadrado, [...] nuevo periplo con la esponja inicia”).

Personajes de la épica virgiliana

El sacerdote troyano Laoconte, inmortalizado por Virgilio en el libro II de la *Eneida* y por el grupo escultórico helenístico conservado en los Museos Vaticanos, es sinónimo de fuerza y audacia en la que el propio Diego se ve transformado en “Apunte de Escassi” (II, 1256), de *Hojas*, dedicado al ilustrador José Romero Escassi:

⁸⁰² Véase el citado artículo de Ramos Jurado, “Retorno a los orígenes. La tradición clásica...”, pp. 59-91. La leyenda de Menesteo como fundador de Cádiz se apoya en un pasaje de Estrabón (*Geografía*, III, 1, 9) que ya vimos, donde se menciona el “puerto de Menesteo”, identificado después con la ciudad de Cádiz. Cf. García y Bellido, *Hispania greca*, I, pp. 20-21 y *Veinticinco estampas...*, pp. 41 y 182.

Yo en un nuevo Laocoonte
quiero trazarle la linde
pero él, nada, no se rinde
ni pisando el horizonte.

Lorca introduce la figura de Laoconte en un poema ya comentado en el capítulo correspondiente a los mitos. “Chumbera” (CPC, p. 259), que refleja el dolor de Dafne en su más alta expresión, quiere representar dicho árbol mediante una asociación a la famosa estatua de Laoconte y sus hijos, tanto por la forma enrevesada y retorcida de las ramas del propio árbol, como por el dolor que siente. Asimismo, la imagen del grupo escultórico helenístico, con el musculoso troyano en la máxima tensión de su cuerpo, es la base para la imagen del barco que Adriano del Valle plasma en el poema “Piloto observador” (*Litoral*, nº 4, abril de 1927), en la que la nave es imaginada como “Laoconte de las olas”, en referencia a la fuerza del mar que tiene que soportar. Una curiosa mezcla del mito clásico con la teoría psicoanalítica freudiana la ofrece Jorge Guillén, años más tarde, en “La serpiente de este Laoconte”, dentro de “Al margen de Freud” (*Homenaje*, p. 93).

Por último, otro personaje virgiliano de gran tradición en nuestras letras es la reina de Cartago amante de Eneas, Dido⁸⁰³. Gerardo Diego es el encargado de preservar su presencia entre los poetas españoles del 27. Ya mencionamos antes el escueto pero clasicista catálogo regio en su poema “Reinas” (II, 538), de *Poesía amorosa*: el propio barco en que el poeta viaja explica en primera persona su enigmático nombre de *Queen X*, nombre que rechaza cualquier denominación concreta a una reina, lo cual supondría soportar el peso de la importancia histórica de ciertas reinas famosas, entre las que se encontrarían, entre otras, Dido y la reina de las Amazonas, Penthesilea, muerta por Aquiles:

Llevar nombre de reina
ni me estorba ni me vale
aunque resuene tan pálido
que un soplo rubio lo apague.
Llamarme Dido o Urraca,
Pentesilea o Candaces
—ya ves que también yo aspiro
a lucirme y a graduarme—
a mucho me obligaría.

Dentro de la poesía de Diego, la reina Dido ocupa un lugar de excepción con un curioso soneto creacionista titulado “Púnica Dido” (II, 888) de *Carmen jubilar*⁸⁰⁴. El poeta obra con la lengua de manera magistral en este

⁸⁰³ Sobre la pervivencia en España de este personaje virgiliano, sigue siendo de valor la investigación de María Rosa Lida, en su artículo “Dido y su defensa en la literatura española”, en *Revista de Filología Hispánica*, IV, 1942, pp. 209-252 y 313-382, que más tarde pasó a formar parte del libro *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, London, Tamesis Books, 1974. Contamos, asimismo, con el artículo de Rafael González Cañal, “Dido y Eneas en la poesía española del Siglo de Oro”, en *El Crítico*, 44, 1988, pp. 25-54, y, más recientemente, con el estudio de Vicente Cristóbal, “Dido y Eneas en la literatura española”, en *Alazet. Revista de filología*, 14, 2002, pp. 41-76.

⁸⁰⁴ Este soneto ha sido analizado por Vicente Cristóbal en el artículo citado “Virgilio en Jorge Guillén”, pp. 37-47.

apacible y virgiliano juguete de vanguardia tardía, en el que, además, destacan como elementos propios de la materia clásica las menciones a las musas Erato y Calíope:

Púnica Dido o reina de Tartessos
o hembra blanca mirlesa en la alta Nubia,
tu estatua arranca rabias de la gubia
y cadencias de flauta alza en mis huesos.

Cuando al goloso áspid de los besos
tu cuello escorzas implorando lluvia,
mi frente transparente se te asubia
en el hombro de castos embelesos.

Toda eres tú clausura y abandono,
desecho de ignominia al pie del trono
e infanta fiera y virgen en el fango.

Abrázame, mi esclava reina etíope,
abrásame, mi Erato y mi Calíope,
tetigi tingitania que te tango.

Por último, cabe citar a Jorge Guillén, quien en “De nuevo” (*Homenaje*, p. 371) recuerda muy de pasada los amores de Dido y Eneas al describir a un anciano que acepta gustoso la vida que le ofrece el mundo:

...El sol muestra redimido
Nuevo ser humano:
Tiende –como a Eneas Dido–
Al mundo la mano.

Personajes del ciclo de los argonautas

Por otro lado, las aventuras de los argonautas liderados por Jasón⁸⁰⁵ constituyen otra fuente de inspiración para los vanguardistas, que ven en los esforzados marineros griegos un reflejo de la aventura literaria en que, a comienzos del siglo XX, los jóvenes poetas se acaban de embarcar. Esta visión resulta especialmente patente en el poema “Hermanos...” del argentino Bartolomé Galíndez, publicado en la revista *Grecia* (nº 40, 20 de febrero de 1920). El poeta, que invoca a los ultraístas desde América, se refiere a todo este grupo de vanguardistas, consciente de la universalidad del movimiento, como navegantes arriesgados al modo de los antiguos fenicios o de los míticos argonautas griegos, al tiempo que señala el quijotesco atrevimiento del Ultra:

Fenicios o argonautas
o andantes en tierras manchegas,
soplemos nuestras flautas
en las ciudades modernas y en las costas griegas.

⁸⁰⁵ Aparte de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, es fuente primordial del mito la *Pítica IV* de Píndaro. Los amores con la maga Medea y su final trágico son los ingredientes de otra obra clave como es la *Medea* de Eurípides.

Guillermo de Torre, en su “Epiceyo a Apollinaire” (*Grecia*, nº 38, 20 de enero de 1920), incluye otra breve referencia a los argonautas –envuelta en un característico vocabulario (“pyrógeno”)–, en cualquier caso importante para conocer la presencia clásica en los poetas de la primera vanguardia española:

En los agros heroicos de Lutecia,
transfigurada con la arcilla
ardió tu alma de pyrógeno... [...]
¡Oh argonauta hiperbóreo!

Una referencia conjunta a la figura del argonauta y a la sirena la presenta José María Quiroga Plá en la ya vista “Oda a Salinas”, publicada en el número especial de *Carmen* en homenaje a Fray Luis de León (número 3-4, marzo de 1928). El “argonauta de todos los tranvías” funciona como metáfora de marinero en general, mientras que las sirenas se retratan como seres negativos y destructores.

Dentro de los poetas del grupo del 27, Pedro Salinas, en el poema nº 42 de *Presagios*, “[En la tierra seca]” (p. 103), menciona a la maga Circe –consejera de Jasón en sus viajes⁸⁰⁶– y al vellocino de oro. Tanto Circe como el vellocino remiten a la primera aventura marítima del hombre, la de los argonautas, es decir, a las raíces de la humanidad navegante. La mitología, con todo, en el poema de Salinas se inserta de modo leve pero significativo:

Alientos de mar
y ansias de periplo,
quilla, proa, estela,
Circe y vellocino,
todo lo mentían
chopos sabidores
de la tierra seca.

Sin embargo, es en “Aries” (I, 74), de la sección “Zodiaco” del poemario vanguardista *Imagen*, de Gerardo Diego, donde el mito de Jasón y los argonautas alcanza mayor relieve, considerando al vellocino de oro el premio que los argonautas alcanzarán en sus particulares “regatas”. Todo ello nos lo habría narrado Apolonio de Rodas, el más insigne relator del mito:

Intrépidos Argonautas. Jasón.
La copa de las regatas, el Toisón.
(En Rodas, Apolonio
os dará testimonio.)

La presencia del mito volverá a manifestarse en libros posteriores del poeta, con otros acercamientos menos directos al relato mítico, aunque válidos en cuanto a la presencia de sus protagonistas en la poesía de vanguardia. Es lo que sucede en un soneto (I, 216) de *Versos humanos*, donde los argonautas en busca del vellocino de oro le inspiran a Diego la comparación entre un marino (“el extraño argonauta va en su yate”) que

⁸⁰⁶ Cf. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, p. 289.

desconoce su destino (“vellocino que quizás no exista”) y esos primeros aventureros de la Grecia mítica. En el mismo libro, con el poema “La playa de los peligros” (I, 293), asistimos a una combinación entre el mito argonáutico y la novela de aventuras de Julio Verne (a quien cita unos versos más arriba), novela que renueva el mundo aventurero del mito clásico:

Un bergantín anclado allá en el fondeadero
era el navío dócil a la aventura incauta
del héroe en vacaciones, capitán quinceañero
que renovaba el mito del clásico argonauta.

Una nueva mención a Jasón, menos importante, la encontramos en el “Nocturno V” (II, 491) de la *Ofrenda a Chopin*, junto a Europa y otras “leyendas clásicas”, ya que la música le sugiere a Diego un escenario marino de la Antigüedad clásica, “de brisas talásicas”, donde “en arrebatadas fugas de metopas / pasan los Jasones, cruzan las Europas”. El “Nocturno XIII” (II, 507) del mismo poemario introduce otro personaje clave en la historia mítica de Jasón: la hechicera Medea. La música de ese nocturno es un “soliloquio atormentado” en el que monologan distintos personajes como Hamlet, Fausto, Segismundo, Hans Sachs, Macías, Tristán, San Francisco de Paula, y dos personajes del mundo clásico: Medea y Edipo. Su trágico final encaja en la ambientación funeraria del poema:

Las ciegas pasiones muerden. Enciende la ira su tea.
(Entre sierpes enroscadas brama de furia Medea.)

El oráculo de Delfos dijo un funesto anticipo.
(Con las cuencas descarnadas peregrina errante Edipo.)

El personaje de Edipo configura todo un poema de Jorge Guillén, “Ahí, ahí”, perteneciente al libro *Y otros poemas* (p. 262). El experto que señala el sitio en que Edipo “mató a su padre” estimula la imaginación para contemplar “el lugar de una historia irrefutable”.

Tópicos de la épica

Los tópicos derivados de la épica clásica atraviesan indefectiblemente el campo de la épica culta hispánica de los Siglos de Oro, con el nombre de Alonso de Ercilla a la cabeza. Aunque el declive del género es patente ya en el Barroco, y de ahí en adelante no levantará cabeza, ciertos tópicos han continuado ejerciendo su influencia en la literatura. En el campo de la literatura de vanguardia española, es de notar cómo se reproducen los amaneceres propios de la descripción épica, así como las invocaciones a las musas, tópico originario de la épica griega recurrente en la poesía posterior.

Así, el amanecer mitológico, estudiado con precisión por María Rosa Lida en un lejano artículo⁸⁰⁷, resurge en algunos versos vanguardistas con asombrosa vitalidad, siempre atentos, no obstante, a la estética del momento en que se escribe. Los autores ultraístas no son ajenos a esta herencia épica; Homero mismo es una posible fuente⁸⁰⁸ para una descripción del amanecer debida a la pluma de José María Romero, hermano de Miguel Romero y Martínez (algunas de cuyas traducciones de Anacreonte, Mosco, Catulo, Horacio y Marcial se publicaron en revistas de vanguardia). Este autor cultiva la poesía ultraísta, dentro de la cual se sitúa su “Canción del aeroplano” (nº 14 de *Grecia*, 30 de abril de 1919), donde describe un amanecer con la consabida retórica de la aurora rosada de Homero (“ῥοδοδάκτυλος Ἥως”, “Aurora de rosados dedos”):

Ve al encuentro del día
cuando la Aurora aún
no haya abierto sus rosas...

Otro amanecer de un poeta cercano al ultraísmo como Rogelio Buendía, en el poema “Cacería” (*Litoral*, nº 5-6-7, octubre de 1927), es una admirable muestra de recreación burlesca de un tópico clásico⁸⁰⁹:

Por la ventana del pinar, la aurora
asomaba sus nalgas sonrosadas.

Una descripción del amanecer, tan clasicista como vanguardista, es la contenida en el poema “Ruina” (PNY, p. 191) de Lorca, la cual se puede situar también en la estela de los amaneceres homéricos⁸¹⁰:

⁸⁰⁷ M^a Rosa Lida, “El amanecer mitológico en la poesía narrativa española”, en *Revista de Filología Hispánica*, 8, 1946, pp. 77-110 (reproducido en el libro *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 119-164).

⁸⁰⁸ En Homero, la “Aurora de dedos de rosa” la encontramos, por ejemplo, en *Ilíada* I, 477; VI, 175; *Odisea*, X, 187, etc.

⁸⁰⁹ La burla hacia el resurgir diario de la aurora es una parodia que recuerda al amanecer descrito por don Quijote (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I, cap. 2) en donde Cervantes ironiza con la retórica recargada de un Renacimiento caduco, aunque algún que otro crítico despistado alaba la prosa cervantina sirviéndose precisamente de ese pasaje.

⁸¹⁰ Pedro Salinas presenta en una ocasión a la aurora personificada al modo de la literatura clásica grecolatina; pero en Salinas es una labradora encargada de “urdir futuros” y de recoger las estrellas para sembrarlas en el océano, imagen poética con la cual describe la desaparición paulatina de las estrellas en el horizonte marino durante el amanecer. Sucede en la variación II, “Primavera diaria” (p. 666), de *El contemplado*:

Antes que llegue el día, labradora,
la aurora se levanta,

y empieza su quehacer: urdir futuros.
Estrellas rezagadas,

las luces que aún recoge por los cielos
por el mar va a sembrarlas.

Las nubes en manada
se quedaron dormidas contemplando
el duelo de las rocas con el alba.

Otro tópico presente en la épica es el símil del héroe clásico que cae muerto como flor cortada⁸¹¹. Las primeras manifestaciones del tópico se pueden leer ya en Homero, *Ilíada*, VIII, 302-308. Safo, fr. 105b Voigt, lo reproduce en un pasaje que será recreado por Jorge Guillén en “Al margen de Safo”, de *Homenaje* (p. 11); la épica griega helenística de Apolonio de Rodas se vale igualmente del tópico en *Argonáuticas*, III, 1396 y ss. Entre los poetas romanos, destacan Catulo, XI, 22-24; Virgilio, *Eneida*, IX, 433-437 y XI, 67-71; Ovidio, *Metamorfosis*, X, 190-195; Estacio, *Silvas*, III, 3; Prudencio, *Cathemerinon*, XII, 125-128. El Renacimiento, tanto en Italia con Ariosto o Tasso, como en España, con Garcilaso, Herrera o Diego Hurtado de Mendoza, hereda este tópico grecolatino; no obstante, tampoco faltan ejemplos barrocos, como Lope de Vega o Bernardo de Balbuena.

Ya en el siglo XX español, la figura de Unamuno se alza como uno de los primeros recreadores de la clásica comparación en la poesía contemporánea. Dentro de la vanguardia, el tópico reaparece en Salinas con el poema “[De prisa, la alegría]” (p. 265), de *La voz a ti debida*. En esta ocasión, la imagen se aplica a la alegría que, de tan alta como ha llegado a ser, se desploma como aquellos héroes épicos que caen con la doblez propia del tallo de una flor:

Tan alta de esforzarse,
que ya se está cayendo,
doblada como un héroe,
sobre su hazaña inútil.

En la segunda parte de “Hombre en la orilla” (p. 750) de *Todo más claro* se repite esta imagen, aplicada, esta vez, a un junco:

Prepárate, junco trémulo
tu víctima: uno, de dos.

La mención al personaje desplomado como consecuencia de la ruina provocada por el paso del tiempo la tenemos en el poema “Salvación” (p. 231) de *Fábula y signo*, que recrea la figura marmórea de un templo:

Inútil héroe blanco,
con venas sin estrenar.
Se les doblarán las gracias
a los templos, a los dioses.

Lorca convierte en resplandecientes imágenes la comparación mítica de la flor cortada como metáfora del guerrero muerto; así sucede en los romances “Muerte de Antoñito el Camborio” (PRG, p. 240) y “Muerto de amor” (PRG, p. 245). En el primer poema, los versos 39-40 son elocuentes, por sí mismos, de la afinidad de la imagen con sus modelos antiguos y de lo expresiva que resulta:

⁸¹¹ Estudiado por Vicente Cristóbal en su artículo “Una comparación de clásico abolengo y larga fortuna”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 2, 1992, pp. 155-187.

Ya mi talle se ha quebrado
como caña de maíz.

En el segundo romance, el protagonista ve su propia agonía y muerte. Así dicen los versos 27-30:

Tristes mujeres del valle
bajaban su sangre de hombre,
tranquila de flor cortada
y amarga de muslo joven.⁸¹²

La misma imagen de la flor truncada como trasunto del héroe muerto en combate aparece en “Asesinato” (PNY, p. 147), ahora con una variación: no estamos ante una flor que cae, sino ante el tallo seccionado por “una uña que aprieta el tallo”. Y en “La gran tristeza” de *Suites* (OC, I, p. 203), de nuevo tenemos el símil, aunque en este caso unido a fulgurantes metáforas vanguardistas:

Tus miradas se tronchan
como tallos de luz.

Luis Cernuda es otro valedor del tópico en la poesía española contemporánea, con recreaciones de la imagen de la flor cortada en la “Elegía española II” (pp. 270-272), de *Las nubes*, lamentado la muerte producida por la Guerra Civil (“tronchados como flores caen tus hombres”), o en “Pájaro muerto” (pp. 312-313), del mismo libro (“Parecías / una rosa inmóvil en la muerte”). Un último ejemplo cernudiano pertenece a *Invocaciones*, dentro del poema “El joven marino” (pp. 236-242), donde el muchacho muere ahogado “como rosa dejada”, “tal una / rosa abandonada sobre el mar”⁸¹³.

El tópico épico que, sin duda, ha logrado la más extraordinaria fortuna en Gerardo Diego es el de la invocación a la musa al inicio del poema, al modo de las epopeyas grecolatinas y sus sucesoras. Cualquier lector puede acudir a los primeros versos de la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Eneida* o la *Araucana*, por poner obras de fácil acceso, y encontrará la inexcusable

⁸¹² Vicente Cristóbal comenta estos dos ejemplos en el artículo citado “Una comparación de clásico abolengo...”, pp. 183-184. En relación con estos casos de pervivencia de un motivo literario de raíz clásica, se recogen otros ejemplos de imágenes lorquianas formadas a partir de flores marchitas o cortadas (pp. 184-185), como, por ejemplo, éste de “Gacela X de la huida” (del libro *Diván de Tamarit*, ISM, p. 217):

Me he perdido muchas veces por el mar
con el oído lleno de flores recién cortadas,
con la lengua llena de amor y de agonía...

O este otro, del soneto “El poeta pide a su amor que le escriba” (OC, I, p. 629):

Amor de mis entrañas, viva muerte,
en vano espero tu palabra escrita
y pienso, con la flor que se marchita,
que si vivo sin mí quiero perderte.

⁸¹³ Remitimos al estudio de Vicente Cristóbal, “Una comparación de clásico abolengo...”, pp. 186-187, para un comentario más extenso de estos poemas de Cernuda.

petición de favor a las musas o a una divinidad en particular. Por otro lado, la petición de favor suele ir unida a una exposición del tema del que tratará el poema. Concretamente, en las obras citadas, la primera palabra resume el contenido de todo el poema, como es el caso de la *Ilíada*⁸¹⁴:

Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος...

“La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles”, con la palabra “Μῆνιν” (“cólera”) en primer lugar. Por su parte, la *Odisea*, que trata de un hombre, Odiseo, y sus aventuras, comienza con la palabra “Ἀνδρα” (“varón”):

Ἀνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον...

Musa, dime del hábil varón...

Virgilio, con su famoso *arma virumque cano*, manifiesta su propósito de hablarnos de armas –batallas–, y de un varón, Eneas. El soldado y poeta Alonso de Ercilla reproduce en su poema algunos de los tópicos virgilianos más importantes, entre los que se encuentra esta declaración inicial, basada, en parte también, en modelos italianos, como pueda ser el de Ariosto⁸¹⁵:

No las damas, amor, no gentilezas
de caballeros canto enamorados
[...]
mas el valor, los hechos, las proezas
de aquellos españoles esforzados,
que a la cerviz de Arauco no domada
pusieron duro yugo por la espada.

Dentro de la poesía de vanguardia, el caso de Gerardo Diego cuenta con ejemplos especialmente significativos, sobre todo ciertos pasajes del libro *La suerte o la muerte*. En el “Himno a los subalternos” (I, 1393) es innegable la recreación de los arranques heroicos de los poemas grecolatinos, pasando por los clásicos españoles, con unos poderosos y sonoros endecasílabos y eneasílabos. Tras una primera estrofa introductoria, la segunda revive la declaración épica del tema del poema, empleando el verbo prototípico desde Homero –cantar–:

Gloria a vosotros, infantes alígeros,
duros, trabados jinetes de hierro,
gloria a los que alzan al cielo los brazos,
al cruel Abraham sin indulto.

⁸¹⁴ Citamos a través de la edición de Homero, *Ilíada. Odisea*, edición de Carlos García Gual, traducciones de Emilio Crespo Güemes y José Manuel Pabón, Madrid, Espasa, 1999 (“Biblioteca de Literatura Universal”). Es edición bilingüe que reproduce los textos griegos establecidos por D. B. Monro y T. W. Allen para la *Ilíada* (Oxford, E. Typographo Clarendoniano, 1903) y por T. W. Allen para la *Odisea* (Oxford, E. Typographo Clarendoniano, 1908).

⁸¹⁵ De la herencia virgiliana en este y en otros poemas épicos españoles de nuestro Siglo de Oro da buena cuenta Vicente Cristóbal en su artículo “De la *Eneida* a la *Araucana*”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 9, 1995, pp. 67-101. Por su parte, Israel Villalba de la Güida, discípulo de Vicente Cristóbal y de Juan Luis Arcaz, prepara una tesis doctoral codirigida por ambos profesores acerca de la impronta virgiliana en la épica culta española e italiana del Renacimiento, tanto la escrita en latín como en lengua vernácula.

Quiero cantar la cuadrilla ordenada,
la lanzadera, el tapiz de la lidia,
hilos de plata y de seda que tejen
la trama de un cuarto de hora.

Quiero exaltar el honor subalterno,
sólo empeñado en labrar pedestales.
Toda la luz al idólico espada.
Corónele el riesgo medido.

La “Fábula de Antonio Fuentes” (I, 1360) incluye la exclamación “Oh dioses providentes”, agradecimiento por poder presenciar y contar la faena esplendorosa que contempló. Aunque no constituye una invocación al comienzo del poema, es otro ejemplo de agradecimiento a la divinidad. En cambio, sí es una invocación tópica la que cierra la “Oda a Belmonte” (I, 1386), casi un *arma uirumque cano* virgiliano, con descripción tanto de las cualidades físicas (cicatrices, caballos) como espirituales (valor, madurez) y mundanas (gloria) del “héroe”, en este caso el torero Juan Belmonte. Virgilio, con todo, está presente por la mención al bucólico traje de luces – otros elementos clásicos como el centauro o la “hidra de Tauro” ya los hemos comentado en apartados anteriores–:

Yo canto al varón pleno,
al triunfador del mundo y de sí mismo
que al borde –un día y otro– del abismo
supo asomarse impávido y sereno.
Canto sus cicatrices
y el rubricar del caracol centauro
humillando a rejones las cervices
de la hidra de Tauro.
Canto la madurez acrisolada
del fundador del hierro y del cortijo.
Canto un nombre, una gloria y una espada
y la heredad de un hijo.
Yo canto a Juan Belmonte y sus corceles
galopando con toros andaluces
hacia los olivares quietos, fieles,
y –plata de las tardes de laureles–
canto un traje –bucólico– de luces.

Por otro lado, Virgilio y la métrica épica clásica del dácilo salen a la luz en “Alborada de julio” (II, 949) de *Soria sucedida*:

Y sor codorniz oblata
virgilizando su dácilo.
Pálpala, pálpala, pálpala.

El comienzo espurio de la *Eneida* virgiliana se reproduce en un soneto (II, 215) de *Versos humanos*, en donde el poeta se dirige a una mujer que le pregunta por su identidad:

Tu femenil curiosidad querría
saber quién soy. Yo soy aquel que un día
–*Ille ego qui quondam*–. Pero creo
que el secreto es mejor.

También el ultraísta Miguel Romero y Martínez, traductor de poemas en griego y latín, se sirve de la lengua de Cicerón en algunas ocasiones. Es el caso del “Scherzo ultraísta” (*Grecia*, nº 13, 15 de abril de 1919), donde el poeta recurre igualmente al principio espurio de la *Eneida* de Virgilio, con traducción inmediata, para comenzar su poema. Él, al igual que el poeta latino, y con el modelo más cercano de Rubén Darío⁸¹⁶, ha venido cultivando otros géneros y tendencias poéticas, que abandona al escribir esta composición. Aquí, además, expresa su idea de adhesión al nuevo movimiento de vanguardia, el Ultraísmo, introduciendo algunos elementos del mundo clásico que no necesitan de más explicación⁸¹⁷:

Ille ego qui quondam... Yo, aquél que, en un momento
de ligereza absurda
y de olvido de mí mismo,
para recibir el decenal y menguado estipendio
de las quince pesetas tabelionarias y regiocamelistas,
maldije de la viril pujanza y el nervioso lirismo
de los Apolónidas ebrios de porvenir...

El poeta desea...

...ser el cable que traiga
nuevos soplos divinos
a la demiurgia de la palabra,
oxigenar y desanquilosar el Parnaso. [...]
Quiero sumar mi sangre, mi cerebro y mis músculos
al certamen glorioso del Ultra;
aportar mi arcilla o mis mármoles
para el Neopartenón de la gloria;
¡ser en las letras, como vosotros, un bolchevique!

Otro de los tópicos más transitados de la literatura occidental es la petición de favor a las musas. De raíz homérica (*Odisea*, I, 1) y hesiódica (*Teogonía*, 1), la llamada a la musa está fuertemente ligada a la poesía épica, pero sin llegar a ser un tópico privativo de ese género.

Varios textos publicados en revistas de vanguardia nos acercan al alcance contemporáneo de tan antigua práctica. Recordemos de nuevo el texto inicial de la revista sevillana *Grecia*, firmado por Adriano del Valle. Bajo el título de “Nuestras normas”, parece invocar a “las nueve Musas hermanas que bajarán cantando desde las doradas colinas del Helicón”⁸¹⁸.

⁸¹⁶ “Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana, / en cuya noche un ruiseñor había / que era alondra de luz por la mañana”, poema inicial de *Cantos de vida y esperanza* (1906).

⁸¹⁷ Ya vimos en el capítulo dedicado a las revistas cómo en el resto del poema el autor encabeza las estrofas con el nombre de una letra griega: alfa, beta, gamma, delta y epsilon, método que vuelve a utilizar en sus *Psicogramas líricos*, del nº 14 de *Grecia* (30 de abril de 1919), en cuya segunda composición el latín de Virgilio (*Eneida*, IX, 641) hace acto de presencia de nuevo, ahora en el propio título: *Sic itur ad astra*.

⁸¹⁸ “Nuestras normas” mezcla, al modo modernista, mundo clásico y orientalismo. Así, las musas del Helicón “traerán, en las coronas de rosas de sus frentes, toda la gracia harmónica de los frisos praxitelianos. [...] Se alejarán las Musas hermanas, llenando de perfumes los sensitivos labios de la brisa con la fragancia de sus nueve coronas de rosas, y se ocultarán en la umbría de los laureales, en un caminar alborozado hacia las luminosas colinas, florecidas de mármoles, del Ática”. Como curiosidad, destacaremos el título de un libro compuesto por Adriano del Valle entre 1934 y 1937 que, de nuevo, juega al modo ultraísta con la fusión de elementos clásicos y modernidad industrial: *Musa-Omnibus*.

Por su parte, ya vimos cómo el poeta Cayetano Aparicio es autor, según los redactores de *Caballo verde para la poesía*, de un extenso poema de 5.000 versos escrito a los 15 años de edad y titulado “Cantar de la luna”. De este inmenso mar de versos, se publican unos pocos en el número 3 de dicha revista (diciembre de 1935). El poema comienza con una invocación que, si bien no está dirigida a las musas sino a los “lirios de la noche”, cumple idéntica función, pues continúa con la fórmula tradicional de llamada y protección al poeta, que se considera un “nuevo Prometeo”:

¡Oh los lirios de la noche, lirios de la marejada,
permitidme que dibuje un plano sin montañas,
para que la tiesta del oyente, se encuentre concentrada
en estos surcos abiertos por el arado de mi alma;
en las flores de la aurora, en la noche y en la mañana!
¡Oh los lirios de la noche, lirios de la marejada
mostrad el nuevo Prometeo con la nueva llama!

Pasaremos por alto todo comentario sobre el aliento poético de los versos y la pericia rítmica de su autor.

José María Pemán (1890-1959), en su poema “Clasicismo” (nº 9 de *Cristal*, marzo-abril de 1933), entiende que el poeta moderno se caracteriza por ser un siervo de la inspiración, la cual parte de las nueve hermanas habitantes del Parnaso. Por ello, desea reconducir la poesía a los caminos más tradicionales, no solamente por la petición de favor a las musas, sino también por la recomendación a utilizar el verso, presumiblemente la estrofa tradicional rimada. Particularmente interesante es el fragmento final:

Alumno de las Musas,
si ambicionas la paz de los perfectos,
haz siempre pensativas tus bellezas
y tus verdades dilas siempre en verso.

Una aparición conjunta de Apolo y las musas es el ingrediente de un texto de Rafael Lasso de la Vega en el número 3 de *Vltra* (20 de febrero de 1921). De nuevo, la conjunción de la mitología clásica y el mundo moderno, que ahora toma forma en la escena del dios délfico montando en un tranvía:

Allí donde el silencio se rompió las musas danzaron.
Fragmentos de dioses y ruinas.
Bajo la vegetación nueva aún es bello el viejo friso roto.
Un silencio pasa como el agua sobre el arco. [...]
Hoy las musas danzan vestidas de ciudades, de mares y campiñas.
Apolo toma el tranvía para ir a la imprenta
y desnudos nos bañamos al sol que estalla bajo todos los
[meridianos.

La invocación a la musa se convierte en dedicatoria al inicio del *Homenaje* de Jorge Guillén, libro dirigido “A todas las musas”. Sobre la inspiración y el “diálogo con Musa” del poeta nos hablará Guillén en algunos poemas de *Final* (pp. 73, 84-85, 320), especialmente en “Inspiraciones” (p. 343).

Gerardo Diego participa con frecuencia en la petición de favor a las musas, inspiradoras de artistas, igual que lo hacía con el exordio épico,

aunque uno de sus primeros poemas desmiente la utilidad de tales peticiones. El “Soneto en qu” (II, 1072) de la sección *Hojas*, fechado en 1916 cita a las musas de manera absoluta y deliciosamente informal (“Olvida ya a las nueve”). El veinteañero poeta arremete en tono de burla contra la rima, que, no obstante, utilizará con regularidad durante su vida:

El que en el siglo XX versifique
no pasará de ser un badulaque,
un cuitado de Dios, un triquitraque
que de volverse loco está ya a pique.

No habrá humana razón que no critique
de sus ilusos versos el empaque
sin que el pobre coplero en cambio saque
ni el roñoso consuelo de un penique.

Olvida ya a las nueve, porque es lo que
menos colma la mustia andorga, y tú que
soñarías tal vez con algún cheque

serás toda tu vida un vil bodoque
famélico de gloria que caduque
antes que la sesera se te seque.

En el poema “A José María de Cossío” (I, 311), de *Versos humanos*, ya vimos cómo se pone de manifiesto la inspiración del crítico Cossío en su libro *Epístolas para amigos*, obra inspirada por las nueve musas del Parnaso:

Nueve a nueve,
las nueve hermanas enlazadas
te entretejieron con su leve
paso las sílabas aladas.

Por otro lado, las musas protagonizan dos de los *Sonetos a Violante*, humana musa del poeta en “El nuevo ser” (I, 1318):

¿Y ahora resulta que las musas aman,
que las musas amáis, que sois mujeres,
que ya me estás queriendo, que me quieres,
que no quieres volver donde te llaman?

Y en el soneto siguiente, “Tú misma” (I, 1319), Diego nombra directamente a algunas musas antiguas como Clío y Melpómene, aparte de asegurar que adora “los nueve timbres”, en alusión a las nueve artes que cada una de las musas patrocina:

Yo no sé si eres una o eres coro,
si te llamas Clío o Melpómene
o estrenas nombre y silla te previene
el rabadán de la vihuela de oro.

Entre los nueve timbres que yo adoro
—metales, iris que el azar ordene—
busco y no encuentro. Siempre tal resuene
el tuyo en esta gruta donde moro.

Pero llegar a mí tu voz rehúsa
color de orquesta o calidez de musa,
suma o resta, haz o hilo de delicias.

Tú eres tú misma y todo en ti es estreno:
en relámpago de oro, el dulce trueno
del pabellón, la estela y las primicias.

Otro soneto, “Fin de otro cuaderno” (I, 1286), de la *Glosa a Villamediana*, posiblemente se refiera a las musas y a la luna (“rasgos de las nueve y de la una”) como a las más importantes inspiradoras del poeta:

Y otra vez un cuaderno que concluye,
esta vez más sin pausa, más aprisa,
más urgente en quien puede la sonrisa,
musa sonrisa o brisa que me influye.

El poeta ondula, borra, restituye,
dibuja al fin la línea esbelta, lisa
—coordinada de amor, luna de abcisa—,
bisel de la esperanza que no huye.

Que no huye, que está infalible, presa
encantada en el verso, mi princesa,
con rasgos de las nueve y de la una.

No morirá el cuaderno, irán sus hojas
de mis manos, dolor, de sangre rojas,
a tus manos, amor, blancas de luna.

Como es habitual en Diego, el humorismo y el juego afectan a todos los ámbitos posibles. Las nueve musas de la Antigüedad, por ello, pueden ser identificadas con las Islas Canarias en el poema “La corona” (II, 429), de *Vuelta del peregrino*, a pesar de que el archipiélago está formado por siete islas mayores (Diego, en boca de Isabel la Católica, nombra la Alegranza, la Graciosa, Lanzarote, Fuerteventura, Gran Canaria, el Teide, Gomera, El Hierro y La Palma). El poeta retoma la vieja idea de que estas islas son la antigua Atlántida⁸¹⁹:

Todo en cifra está ahí, símbolo y gema,
en el arco de nueve islas o musas,
sugiriendo una frente, una diadema,
una flecha hacia el sur, naves ilusas. [...]
Y un nuevo mapa asciende
desde el remoto Atlántico
a la alta majestad y allí se extiende
y resuenan las nueve en sólo un cántico.

⁸¹⁹ Cf. los estudios de Marcos Martínez Hernández, *Canarias en la mitología: historia mítica del archipiélago*, La Laguna, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1992 (“Historia popular de Canarias”, 11) y *Las Islas Canarias en la antigüedad clásica: mito, historia e imaginario*, Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria, 2002. Además, contamos con el volumen *La mitología: todo sobre Canarias*, coordinación de Oliver Quintero Sánchez, Santa Cruz de Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria, 2005.

Muy alejado de aquel juvenil grito de “olvida ya a las nueve”, en el libro *Carmen jubilar* Diego ensaya versos eneasílabos al amparo de las musas, en el poema “Cante por nueve” (II, 896):

Las nueve sin rigor de acento.
Nueve sílabas, hoy musas.
Las nueve en el reloj y el viento.

En la obra de Lorca volvemos a encontrar la consabida petición de favor a las musas en dos ejemplos claves dentro de la poesía vanguardista. En “La sirena y el carabinero” (OC, I, p. 481) tenemos la invocación a las nueve musas, aunque no al comienzo del poema, como se esperaría, sino al final. A pesar de ello, la invocación es absolutamente clasicista, equiparable a modos de expresión del Siglo de Oro español. Lorca agrupa a las musas de tres en tres (“bailarinas”, “pies rosados”, “bellas trinidades”, “nueve cantos” = nueve musas). La invocación final a las musas se resuelve con la petición habitual:

Oh musas bailarinas, de tiernos pies rosados,
en bellas trinidades sobre el jugoso césped.
Acoged mis ofrendas dando al aire de altura,
nueve cantos distintos y una sola palabra.

Una temprana invocación a las musas en términos clásicos marca el comienzo de la sección “Oración”, dentro del poema “Alfonso y Paquito” (PIJ, nº 89, p. 371):

Pido a las musas de mi cuento
Y a la luna de mi corazón
Os den las flores eternas
Del amor.

Y en el “[Lamento por la decadencia de las artes]” (OC, I, p. 780), la musa Euterpe se aparta ante la decadencia general:

Por doquier yace roto el sentimiento,
no queda del pasado apenas nada,
Euterpe se retira avergonzada
y ni el valle recoge su lamento.

Las musas también tienen representación importante en la poesía de Rafael Alberti. Se sitúan en una serie de poemas (nº 24-32) de la sección “Cármenes” (II, 205-207), del libro *Pleamar*. Solamente destacaremos la nº 30 por contener una clásica invocación a las musas inspiradoras del poeta:

¡Musa de los castillos, de las plantas
lentas, rastreadoras,
de las enamoradas silenciosas del muro
que con sigilo buscan aplastarse
contra el secreto en sombra de las piedras!

¡Musa de las lagunas y los bosques,
de los más ateridos
ecos sin voz, tan sólo desvelados

por los presentimientos de unas huellas perdidas,
de un sonido distante,
de una luz que no tiene su llegada!

¡Musa del mar, Musa del aire, siempre,
en medio de este fuego real o imaginado,
espero tu visita!

En una ocasión, Alberti se dirige a la musa griega de la tragedia en “Melpomene” (III, 783), uno de los “Poemas diversos” (1941-1959) de *Otros poemas*, pidiendo la fuerza poética necesaria para conmover al oyente o lector:

Dame tu voz, tu grito,
el don de conmover,
de espantar noblemente.

Por otra parte, Luis Cernuda escribe todo un poema que es un canto de alabanza y exaltación hacia la musa de la astronomía, “Urania” (pp. 328-329), del libro *Como quien espera el alba*. El interés por esta musa en concreto puede estar en relación, tal vez, con la afición de Cernuda a la filosofía presocrática, y más concretamente con el pitagorismo y su pasión por el número, un aspecto que ya ha sido bien estudiado, como veremos más adelante:

Musa la más divina de las nueve,
Del orden bello virgen creadora,
Radiante inspiradora de los números,
A cuyo influjo las almas se levantan
De abandono mortal en un batir de olas.

No obstante, la filosofía platónica también puede estar en el fondo de estos versos, por la idea de la elevación de las almas y el abandono del cuerpo mortal. Así, en los versos que siguen, el poeta aspira al amor puro:

Si en otros días di curso enajenado
A la pasión inútil, su llanto largo y fiebre,
Hoy busco tu sagrado, tu amor, a quien modera
La mano sobre el pecho, ya sola musa mía,
Tú, rosa del silencio, tú, luz de la memoria.

Con esa estética de lo cotidiano y habitual tan propia de Pedro Salinas, una “musa dócil” es la bombilla que en la noche acompaña al solitario poeta ante el papel (“mares de blancura”) en “35 bujías”, poema nº 27 de *Seguro azar* (p. 147). No por obvio dejaremos de señalar cómo, una vez más, la poética vanguardista entrelaza mundo clásico e industrialización:

En el cuarto ella y yo no más, amantes
eternos, ella mi iluminadora
musa dócil en contra
de secretos en masa de la noche
—afuera—
descifraremos formas leves, signos,
perseguidos en mares de blancura

por mí, por ella, artificial princesa,
amada eléctrica.

2.- El género bucólico y la mitología del bosque

2.1.- El género bucólico

Los géneros literarios de la Antigüedad grecolatina perviven eventualmente en los autores vanguardistas demostrando la fuerza de la tradición. Con las referencias ineludibles de Teócrito y Virgilio en el horizonte de la tradición clásica, el género bucólico ha recorrido la historia literaria occidental sin que las vanguardias históricas supusieran un freno decisivo a su extensión. De hecho, posiblemente el mundo bucólico y la mitología del bosque sean algunos de los temas que mayor atención e interés han despertado en los poetas del 27, si bien no de manera programática ni deliberada. Pero nosotros nos encontramos ante un corpus de textos poéticos en los que las referencias al género bucólico clásico dan idea de cierta unidad de intención o al menos de resultado en el tratamiento de los materiales legados por la tradición. El campo, la vida paradisíaca de la Edad de Oro perdida, los felices habitantes de una Arcadia imaginaria pero recreada, los dioses y seres mitológicos que habitan el bosque o lo tienen por escenario primordial de sus andanzas no son temas ajenos a la poética vanguardista en lengua española, antes al contrario: puede seguirse una línea continua, desde las primeras manifestaciones ultraístas de la segunda década del siglo XX hasta los postreros versos de los más longevos miembros de la Generación del 27, atravesada por el aliento bucólico heredado de Teócrito y Virgilio. Especialmente la tradición bucólica virgiliana, una de las más fructíferas a lo largo de la literatura española⁸²⁰, no podía pasar desapercibida entre los poetas españoles de vanguardia. El bucolismo virgiliano y los tópicos que caracterizan al género los encontramos repetidos con mayor o menor abundancia y fortuna en la poesía de principios de siglo; incluso en los poemas de rabiosa modernidad de los seguidores en nuestro país del Ultraísmo, se cuela la apacible vida de los pastores con que el poeta latino ya inmortalizó su gloria. El género bucólico tiene, asimismo, ecos en nuestros principales poetas del 27, ecos que suponen, en general, destacados ejemplos de la pervivencia de este tipo de literatura. Si bien los casos contemporáneos se encuentran lejos del esplendor de los Siglos de Oro, en más de una ocasión el desencadenante de la tradición bucólica se sitúa en la tradición áurea española, especialmente en Garcilaso de la Vega, pero también en toda la poesía y prosa renacentistas, hondas deudoras de los poemas virgilianos y de las recreaciones italianas, como la de Sannazaro.

Sin duda, el poema bucólico más logrado en español de cuantos se escribieron en los primeros años de siglo es la “Égloga” de Luis Cernuda, poema que vio la luz en el primer número de la revista *Carmen* (diciembre

⁸²⁰ Véase la tesis doctoral de Vicente Cristóbal, *Virgilio y la temática bucólica...*; también, del mismo autor, la introducción a Virgilio, *Bucólicas*, edición bilingüe y traducción de Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1996 (“Letras Universales”, 235).

de 1927). Pero a pesar del título, la extensión y las intenciones clasicistas del poema cernudiano, no es éste un ejemplo aislado y excluyente, sino que desde los comienzos ultraístas de la moderna estética la poesía española contemporánea arrastra en muchos casos las convenciones del género antiguo tal como fueron establecidas por Teócrito y Virgilio. En todo caso, no es en modo alguno relevante para los autores contemporáneos la tradición bucólica latina posterior a Virgilio, con autores como Calpurnio Sículo, los *Carmina Einsiedlensia*, Nemesiano o el ya cristiano Severo Santo Endelegio; y mucho menos lo son sus epígonos medievales como Alcuino de York, la *Ecloga Theoduli*, Modoino de Autun, el misterioso Marco Valerio o los grandes del *Trecento*: Dante, Petrarca y Boccaccio. Para la poesía del XX el influjo o bien es básicamente el de los dos autores primeros, Teócrito y Virgilio, o el del Renacimiento español, con Garcilaso a la cabeza.

Ciertamente, en los poetas de vanguardia, en más de una ocasión ya el título remite a los *Idilios* teocriteos o a las *Bucólicas* o *Églogas* de Virgilio o Garcilaso. Así, aparte de la mencionada “Égloga” de Luis Cernuda, tenemos el ejemplo de Gerardo Diego, quien escribe una “Égloga de «Antonio Bienvenida»” (del libro *La suerte o la muerte*) y un “Idilio” (de *Poemas adrede*), si bien este último poema, fuera del título, no presenta mayor relación con el género que nos ocupa. Dos autores unidos también al Ultraísmo conciben, aunque con posterioridad al citado movimiento vanguardista, libros con títulos cercanos al género: Pedro Garfias y su *Primavera en Eaton Hastings. Poema bucólico con intermedios de llanto* (1939) y Adriano del Valle con su *Égloga de Gabriel Miró* (1957).

Un personaje tan versátil como José Moreno Villa y tan cercano a los integrantes del grupo del 27 será el punto de partida para nuestro estudio de la tradición de este género. El elemento bucólico y todo lo relacionado con el mundo del bosque tienen su reflejo en parte del texto titulado “Auxilios filológicos” (*El Sol*, 9 de agosto de 1927), donde Moreno Villa recrea una escena bucólica –ninfas y faunos incluidos– al hablar de ciertas expresiones modernas que le desagradan:

El plan era “macho” y, antes, “bestial”. Pero es injusto tratarle con entero desdén. Bajo la ruda y grosera corteza que ellos mismos le dan –los “pollos bien”–, lo que vive es el espíritu pagano y báquico. Ese plan macho se puede decir, con otras palabras, que es salir al campo, como los silvanos y los faunos, el *plan* nemoroso y agreste, a saltar, correr y perseguir ninfas, entre rumores de selvas y ríos, mas con el nuevo rumor del motor y la embriaguez de la velocidad, desconocida en la paganía.

Mayor relación con el principal modelo clásico del género bucólico se establece en la serie de artículos titulada “Bobólicas”, deformación del título clásico virgiliano, serie publicada en *El Sol* en los meses de junio y julio de 1935. Así comienza el primer artículo de la serie, “Plazoleta de arrastre” (21 de junio), curiosa actualización según un paisaje urbano del sentimiento eglógico (en un momento se refiere a una “señora” como “pastora”), precisamente provocado por la lectura de Virgilio:

Es grato releer a Virgilio en esta plazoleta con pujos de jardín y falta de riego, donde sobre el polvo de cristal o sílice se arrastran los niños.

Es un deleite mirar y oír esta voz romana grandilocuente y bucólica, hecha de dulces balidos, entre los agudos gritos, los pataleos y rabetas, los balonazos y deslizamientos, combas, pregones de mariscos y mojama.

No hay pastores ni cabras; pero hay diálogos de señora a señora, o de criadas, ciegos y soldados, que si no ponderan la grandeza de un Octavio, dicen “lo suyo” del mandarín de turno.

Releyendo las *Bucólicas* del poeta romano he sentido ansia de escribir unas “*Bobólicas*”, esto es, unos cánticos de tono menor y ajustados con el estilo y la flacidez de la vida. A tono con el ambiente bobalicón.

En el artículo “Pendiente de un hilo” (3 de julio) de esta misma serie, Moreno Villa ahonda en la relación entre los poemas del mantuano y sus “*Bobólicas*”:

Si en las estampas del romano los pastores hablan en falso cosas de fondo verdadero, en las *bobólicas* se permiten otras licencias. Hoy, para pensar y hablar en hojas de algún prestigio, hace falta literatura mala, es decir, con rebozo y embozo, circunloquio y rizo, alamares y caireles. Ya se acabó, ya se agarrotó la lengua castellana bajo el imperio del báculo. No del cayado que traían los pastores de las *bucólicas*, sino del báculo dorado que se levanta sobre nosotros, ovejas, queramos o no, de unos pastores que nos apiaran y enredilan.

Todo, sin embargo, pende de un hilo. Algo hay en el cielo y sobre la comba de la tierra que se atiranta y adelgaza por momentos. No sabemos lo que trama Zeus en su Olimpo de Chamberí. No sabemos lo que maquina Faetón en su carro de ochenta caballos. Los dioses andan por los aires de Medina a Valencia, de Madrid a Barcelona. Los rebaños se arrastran con más dificultad.

En estos artículos la relación con las *Bucólicas* virgilianas es más que nada un asunto de temática, ya que, si los pastores de Virgilio se acercaban en ocasiones a temas de actualidad política o social, en el mismo sentido Moreno Villa se hace eco en su serie “*Bobólicas*” de temas relacionados con el ambiente político de la España del momento y sus repercusiones sociales. En ningún caso puede hablarse de imitación ni influencia formal, ya que en Moreno tenemos unos artículos en tercera persona, muy alejados del diálogo predominante en las composiciones del poeta clásico latino.

Pero el estudio de la pervivencia de este género en los poetas contemporáneos debe pasar necesariamente por el análisis de los diversos temas y tópicos de la bucólica, pues son éstos los que aparecen diseminados en los poemas que estudiamos. La clasificación de Vicente Cristóbal⁸²¹ arroja una serie de cinco puntos clave en la temática bucólica: el paisaje silvestre, el canto o la música de los pastores, el amor de los pastores, la introducción de la mitología y el atardecer. Dentro de cada uno de estos apartados subyacen nuevos tópicos que la habilidad del poeta clásico conseguía distribuir animadamente a lo largo de su colección de diez poemas.

⁸²¹ En *Virgilio y la temática...*, pp. 14-18, y en la introducción a la citada traducción de *Bucólicas*, pp. 31-36.

Paisaje silvestre, *locus amoenus*, Arcadia

El paisaje silvestre se reduce a un campo con todas las características del *locus amoenus*, entre las que se cuentan las sombras de los árboles, las corrientes de agua, los pájaros y sus cantos, las abejas y cigarras, etc. Este *locus amoenus*, presente asimismo en las recreaciones españolas del Siglo de Oro, puede ser eventualmente recreado en poemas de vanguardia, asociado en muchas ocasiones al tema de la Arcadia (lugar inserto en la mítica Edad de Oro que los pastores bucólicos cantan en ocasiones) y sus míticos habitantes, los árcades, símbolo de paz y felicidad humana. En los poetas contemporáneos la configuración de un espacio ideal, natural y silvestre, puede deberse, en nuestra opinión, a dos factores: por un lado, la experiencia vital de los poetas que en su infancia estuvieron en contacto con el campo (así en Lorca); por otro, el sentimiento antiurbano del hombre del siglo XX, tecnificado y alejado de la naturaleza, que le lleva de nuevo al tópico del “menosprecio de corte y alabanza de aldea” (Jorge Guillén eleva su voz ante los desastres del urbanismo en multitud de poemas, aunque ya antes Lorca es el portaestandarte de esta tendencia con su *Poeta en Nueva York*).

Así, la imagen del *locus amoenus* de herencia virgiliana y de los parajes paradisiacos de la Arcadia no será extraña a nuestros poetas. Y aunque es ésta la tradición principal, otro bucólico antiguo como Mosco, griego siciliano del II a. C., con su idilio *Eros fugitivo* es el modelo para el poema de Rafael Alberti “Retornos del amor fugitivo en los montes” (II, 513) de *Retornos de lo vivo lejano*. El poema abunda en versos de fuerte sabor bucólico como éstos:

Agujas rotas los parasoles
pinos le urdieron al amor su lecho.
Fieras retamas, mustias madre selvas,
rudos hinojos y áridos tomillos
lo enguirlaldaron en la ciega noche.

Un *locus amoenus* es la ambientación del poema “Muchachas” (*Cántico*, p. 471) de Guillén, aunque la deuda con el virgilianismo en este poeta es mayor en los poemas de *Homenaje* “Ingrato Coridón”, (pp. 92) y “Bajo la lluvia de fuego” (pp. 303-306), así como en el nuevamente titulado “Ingrato Coridón” de *Clamor* (p. 356), personaje que vuelve a aparecer en un breve epigrama del mismo libro (p. 404). Guillén critica la condición homosexual del personaje de la égloga segunda de Virgilio, “convertido en emblema de ese tipo de amor a raíz, sobre todo, del libro de André Gide *Corydon*”⁸²².

Quien del paisaje bucólico nos aporta una variada visión es Gerardo Diego a lo largo de su extensa obra: por un lado, la ambientación puramente eglógica de un poema de juventud, la posterior identificación de la Arcadia como tierra propia de artistas y de los árcades como los artistas mismos, incluidos poetas, pintores y toreros; y finalmente el uso metafórico del adjetivo “arcádico”, utilizado como equivalente de “artístico”.

⁸²² Vicente Cristóbal, “Virgilio en Jorge Guillén”, p. 41.

En su primer poemario, *El romancero de la novia*, ya introduce una escena que, con todas las precauciones, podemos tildar de bucólica, entre otras cosas, porque el poeta explicita la relación con el género antiguo. La descripción de la romería campesina en “La caravana de las lecheras” (I, 39) creemos que oculta las escenas típicas virgilianas, y no la tradición renacentista española, ya que en ésta no abunda la descripción de comida, algo que sí sucede en el poeta mantuano⁸²³. No obstante, tal vez no sean suficientes indicios para dictaminar virgilianismo en estos versos:

Es la escena de égloga, que huele a pan y a heno,
a tomillo y a hierba, a maíz y a centeno,
a heno de la cuadra y a pan limpio y moreno,
a borona y a aceña y a troje bien relleno.

A pesar de esto, el poeta relaciona también su descripción con episodios bíblicos (“Parece un episodio de la vida de Ruth”) o incluso con pinturas impresionistas (“Un cuadro de Sorolla”).

Por otra parte, el virgilianismo es explícito y literal en dos poemas posteriores. En el escenario prototípico de la Arcadia, lugar donde los poetas desarrollan su arte, sitúa Diego a vates contemporáneos, llamándolos directamente “árcades”. En “Carta al hijo de un indiano –Fernando Moreno–” (I, 1203), de *Mi Santander, mi cuna, mi palabra*, el poeta y el niño en cuestión se sitúan en un idílico paisaje de montaña:

Pero niños como tú y yo en nuestra tierruca,
árcades ambos de la azul montaña,
nos salvamos en luz que no caduca.

También “árcades”, es decir, artistas evocadores, en este caso, del mundo taurino, son los protagonistas del poema “Zuloaga y Machado” (I, 1429-1431), de *La suerte o la muerte*:

Mutilado este libro quedaría
si yo no os invocara,
árcades ambos de la muy preclara
y noble torería.

Pero la relación con Virgilio es directa en tanto que la expresión utilizada (“árcades ambos”) es un calco de *Bucólicas*, VII, 4:

Forte sub arguta consederat ilice Daphnis,
compulerantque greges Corydon et Thyrsis in unum,
Thyrsis ovis, Corydon distentas lacte capellas,
ambo florentes aetatibus, Arcades ambo,
et cantare pares et respondere parati.⁸²⁴

⁸²³ Sin ir más lejos, *Bucólicas* I, 35, 80-81; II, 11, 22, 51-53.

⁸²⁴ En la traducción de Vicente Cristóbal:

Quiso el azar que se hubiese sentado so gárrula encina
Dafnis y hubiesen la grey Coridón y Tirsis juntado:
Tirsis ovejas llevó; Coridón, sus cabras lecheras,
ambos floridos de edad y linaje de Arcadia uno y otro,
en el cantar igualados y al canto alternado dispuestos.

El poema “A los poetas malagueños” (II, 264) de *Odas morales* vuelve a describir a los poetas como “árcaes míos caros”, aunque ahora se halla perdido la cita directa virgiliana.

No obstante, la pintura de Zuloaga, con sus tonos ocre y colores oscuros, obliga a Diego a concebir negativamente esa Arcadia idílica del artista, extensiva a la total visión del mundo que tiene el pintor guipuzcoano:

El torerillo triste, el que se apaga
viejo terno marchito
y el triunfo de Belmonte ahí escrito.
Cuadros de Zuloaga.

Así, todo es verdad, desastre o gloria,
en sus agrios colores.
Y la amargura apura sus licores
en su Arcadia irrisoria.

Diego asimila en el “Madrigal a Concha Cintrón” (I, 1447), del mismo poemario, ese clásico lugar idílico a la localidad hispalense de Santiponce, junto a la cual se encuentran las ruinas de la ciudad romana de Itálica. El poeta identifica claramente la región hispalense con tierra del arte taurino, por lo cual será “arcádica”, es decir, artística:

Hubo una Arcadia, allá por Santiponce
–tú pisabas los tréboles mentales
en la dehesa azul–. Gente del bronce
se llamaban entonces los juncales
y a su paso marchoso y jaranero
se vendían esencias de torero. [...]
Oh dulce Arcadia del toreo obeso.

Y una “arcádica montera” viste el poeta, quien en la “Égloga de Antonio «Bienvenida»” (I, 1473) del mismo libro se imagina un nuevo Salicio –en referencia al pastor de la primera égloga de Garcilaso– que dedicaría su artístico canto, su égloga, a un “patriarca de la edad de oro”.

El tópico de la ambientación arcádica reaparece en uno de los poemarios últimos de Pedro Salinas, *El contemplado*, libro de reflexión sobre el mar y los sentimientos diversos que para el poeta despierta la contemplación de la superficie marina: libertad, alegría y melancolía por la tierra natal. Todos estos temas, por otra parte, son cercanos al género bucólico y al canto de los pastores literarios clásicos. Pero en este momento nos interesa cómo Salinas, en la variación VII, “Las ínsulas extrañas” (p. 680), nombra a la Arcadia. El tradicional lugar apacible y relacionado con la actividad pastoral es el reflejo verde en la superficie marina de las islas que, en curiosa concepción del poeta, se hallan sumergidas:

Por el haz de lo azul, cuando el sol sale
se abre, refleja, primavera vívida;
flores son marchitadas en los prados,
que ahora al mar se le vuelven alegrías.
Y ese verdor que el agua transparenta
es de Arcadia que abajo se eterniza:

en los hondos del mar viven, salvadas,
almas verdes, las almas de las islas.

En el libro *Todo más claro* Salinas vuelve a citar la Arcadia como lugar bucólico por excelencia en el “Nocturno de los avisos” (p. 780), que comentaremos más adelante.

Por otra parte, la “Égloga” de Luis Cernuda es puramente un decorado eglógico, ya que el paisaje es el centro de atención, y no los cantos de los pastores, como sería lo esperado⁸²⁵. Más bien estamos ante un escenario de égloga que ante una égloga realmente ceñida al modelo genérico establecido por la Antigüedad. Pero precisamente este experimental decorado bucólico presenta un tópico tan manido como el de la espesura que no deja pasar la luz del sol. El tópico es iniciado en los *Idilios* (VII, 7-8) de Teócrito:

A la vera de ella [de la fuente Burina] los chopos y los olmos tejían un
bosque de deliciosa sombra, cubiertos de su verde cabellera de follaje.⁸²⁶

Y luego retomado por Virgilio en *Bucólica IX* (versos 40-42):

Hic ver purpureum, varios hic flumina circum
fundit humus flores, hic candida populus antro
imminet et lentae texunt umbracula vites.⁸²⁷

A la abundante tradición de este tópico en la literatura eglógica⁸²⁸ se une Cernuda en los primeros versos de su poema:

Tan alta, sí, tan alta
En revuelo sin brío,
La rama el cielo prometido anhela,
Que ni la luz asalta
Este espacio sombrío
Ni su divina soledad desvela.

Por otro lado, el tópico está recreado al comienzo del poema “Las ninfas” (pp. 876-879) del libro póstumo de Pedro Salinas *Confianza*,

⁸²⁵ Algunos tópicos presentes en Cernuda los comenta Vicente Cristóbal en su tesis doctoral, *Virgilio y la temática bucólica...*, pp. 113-115, 187, 518, etc.

⁸²⁶ Citamos por la traducción contenida en el volumen *Bucólicos griegos*, introducciones, traducciones y notas por Manuel García Teijeiro y María Teresa Molinos Tejada, Madrid, Gredos, 1986 (“Biblioteca Clásica Gredos”, 95).

⁸²⁷ Según la traducción en hexámetros castellanos de Vicente Cristóbal:

Es primavera purpúrea, aquí junto al río la tierra
flores pintadas esparce; aquí se alza el álamo blanco
ante la gruta y, trepando, entrelazan las parras su sombra.

⁸²⁸ Se recogen varios ejemplos latinos e italianos del tópico en las notas a la tercera *Égloga* de Garcilaso en la edición de Bienvenido Morros a Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995 (“Biblioteca Clásica”, 27). Aparte de Teócrito y Virgilio, el tópico lo recrean Horacio, Séneca, Estacio, Ausonio, Quinto Curcio, Eustacio, Aquiles Tacio, Dante, Ariosto, Poliziano y Sannazaro (cf. pp. 226 y 516 de la edición citada de Morros). Podemos añadir ejemplos en la literatura áurea española, aparte de Garcilaso, como el Cervantes de *La Galatea* o el Góngora de la *Fábula de Polifemo y Galatea*.

aunque en este caso con el calor como el elemento de la naturaleza que no logra atravesar la vegetación:

Contra el ardor de julio salva el soto
dichas secretas.

Pero en Cernuda la decoración bucólica no se reduce a este poema, sino que en otras ocasiones el poeta recrea escenarios cercanos al canónico *locus amoenus*, especialmente en “Resaca en Sansueña” (pp. 277-281) del libro *Las nubes*⁸²⁹.

El paraje característicamente bucólico que veíamos más arriba, la región griega de la Arcadia, se menciona en el poema “Luna llena en Semana Santa” (p. 538) de *Desolación de la Quimera*, donde el último Cernuda evoca el recuerdo del niño, eco del agradable pasado...

...Que, a la doble distancia,
Generoso hoy te vuelve,
En leyenda, a tu origen.
Et in Arcadia ego.

Martínez Nadal⁸³⁰ insiste en rechazar una explicación de este verso como recuerdo de un epitafio funerario, especie de *memento mori*, sino que parafrasea de esta manera el verso latino que conforma el final del poema cernudiano: “Yo también estuve en Arcadia, feliz cuando niño”⁸³¹. Mayor profundidad tiene la explicación de Philip Silver⁸³²:

...en la transmisión del tema *Et in Arcadia Ego* se pierde o se soslaya uno de sus dos significados. En un principio el lema decía que un *yo* –la muerte– también vive en Arcadia, pero luego, andando el tiempo, los pintores y aficionados a la pintura, por una razón humanísima, natural, prefirieron ver en la frase o lema un como testamento tautológico de la joven cuyo sepulcro siempre figura en estos cuadros en primer término. Un testimonio innecesario para decir que antes de morir se del todo había vivido feliz en el regazo de la madre naturaleza y hasta había «muerto» varias veces en brazos de sendos pastores amantes. Significado, este último, que siempre ha sido el predilecto. Y, por su consonancia con el tema del paraíso de la generación del poeta, seguramente es éste el significado de Cernuda en el último verso de “Luna llena en Semana Santa”.

Para este mismo investigador...⁸³³

⁸²⁹ Así se expresa Derek Harris (*PC*, p. 77) a propósito de este poema: “Su Sansueña es un tipo de *locus amoenus* eglógico, un mundo privado e inocente donde todavía florece la belleza incorrupta como consuelo del ambiente inhóspito y repugnante del país del destierro, que fue en aquel momento Escocia, denunciada en «Ruiseñor sobre la piedra» como «la pesadilla del norte, / vómito de la niebla y el fastidio». Sansueña es otro jardín escondido donde puede existir el acorde místico entre el poeta y el mundo, una pura idea en la que mantiene su creencia en la unión posible entre realidad y deseo.”

⁸³⁰ Martínez Nadal, “Ecos clásicos...”, p. 50.

⁸³¹ Martínez Nadal es deudor, sin duda, del capítulo 7, “«El in Arcadia ego»: Poussin y la tradición elegíaca”, del libro de Erwin Panofsky *El significado en las artes visuales*, versión castellana de Nicanor Ancochea, Madrid, Alianza Editorial, 2001 (=1955) (“El libro universitario. Ensayo”, 75), pp. 323-348.

⁸³² “Cernuda, poeta ontológico”, en *Luis Cernuda*, edición de Derek Harris, pp. 204-205.

⁸³³ *Idem*, p. 205.

...lo pastoril vive y sobrevive gracias a su capacidad para dar cabida a una serie casi infinita de valores opuestos como son vida-muerte, amor-desamor, arte-naturaleza.

Como curiosidad, añadiremos que el poema en prosa “Alborada en el golfo” (p. 649) de *Variaciones sobre tema mexicano* (1952) tenía el título primigenio de “En Arcadia”, tal vez por tratarse de la descripción de los sentimientos de un sujeto que contempla un mar al amanecer que le suscita, acaso, la idea del mundo primigenio, recién creado, inmerso en una mítica edad de oro pasada.

Pastores. Tópico del *arbore sub quadam*. Animales, frutos, música y canto

Estas ambientaciones bucólicas o arcádicas se ven pobladas de pastores, protagonistas con sus cantos de los poemas bucólicos legados por la tradición literaria. En nuestros poetas del XX es bastante habitual la figura del pastor, representante del mundo inmaculado de la pasada Edad de Oro, en idéntico sentido al que podía tener el pastor para Virgilio. Las ideas de soledad, incomunicación, muchedumbre urbana y pérdida del mundo rural, temas patentes y repetitivos en la poesía contemporánea, encuentran en la figura del pastor ese ideal de tranquilidad y felicidad perdidas y ya irre recuperables. El pastor de los poetas de vanguardia, del mismo modo que los pastores literarios antiguos, acompaña sus soledades con una flauta.

Gerardo Diego introduce una visión general de los pastores clásicos áticos en el poema “Al zarpar” (II, 325) del vanguardista poemario *Biografía incompleta*:

...toda nuestra vida
entre violines y columnas de humo
transcurre contemplando
cómo juegan al corro los pastores del Ática
y en reverencias de mitología
se ordenan y entrechocan las cerámicas

Pero el pastor cantor y aficionado a la flauta será constante en la tradición clásica del bucolismo contemporáneo. El propio Diego, en un poema creacionista de 1919 titulado “Paisaje acústico” (II, 1141) y publicado en el nº 29 de la revista *Grecia* (12 de octubre de 1919), aún la forma vanguardista con un contenido no exento de tradición bucólica, si bien contaminada con elementos extraños a ese mundo, como las Amazonas, personajes tan queridos por Diego, como ya vimos. El poema acude a la técnica caligramática para representar visualmente la ruptura de la canción de este pastor, situado, además, “entre los árboles”, siguiendo en cierto modo el tópico del *arbore sub quadam*, tópico que veremos unas líneas más abajo:

Aún en el aire galante
 hay armonías venatorias
 Acaban de pasar las amazonas
 El pastor
 sobre un motivo de mirlo
 improvisa una copla
 que entre los árboles
 queda
 rota

Años más tarde, otro poeta como Rafael Alberti introduce a una pastora flautista en un pasaje del poema “El viaje a Europa” (II, 778) de *La primavera de los pueblos*, libro escrito entre 1955 y 1968, donde se toma conciencia de la situación de los países del este europeo situados bajo la influencia soviética. El poeta gaditano contempla en Praga a una pastora que le recuerda a esos pastores de la Antigüedad romana, con la primigenia flauta de caña:

Vi luego, entre latina y eslava, una pastora
 por musicales surcos subiendo a la montaña.
 Le zumbaba en la frente una luna cantora
 y en los labios el viento de una flauta de caña.

Un tema fundamental en el género bucólico que reproducen los poetas de vanguardia es el llamado tópico del *arbore sub quadam*, es decir, el pastor que descansa recostado bajo la sombra de un árbol cualquiera. La tradición de este tópico es precisa en el Siglo de Oro español⁸³⁴, y alcanza también a nuestros poetas contemporáneos.

El libro de Gerardo Diego *Biografía incompleta*, profundamente vanguardista, incorpora en el poema inicial, titulado “Leyenda” (II, 279-280), la estampa clásica del personaje sentado a la orilla de un río con una flauta y componiendo versos, aunque a nuestro vanguardista poeta campestre le llegan de manera bastante curiosa:

Sentados a la orilla
 éramos tres
 mi flauta el día y yo

El río que pasaba desfiló
 Es aquello que llora
 Y que a lo lejos ves

Mañana a la misma hora
 cruzará al revés

Pero lo que ahora suena
 es mi sangre que silba o es el viento correo
 que a la hora en punto frena
 para dejarme al paso tres versos sin franqueo

⁸³⁴ Véase nota 1, pp. 82-83, de la citada traducción de las *Bucólicas* de Vicente Cristóbal, donde se aportan ejemplos del siglo áureo español. Casi todos los tópicos que comentamos vienen acompañados en las notas a esta traducción de ejemplos extraídos de poetas hispanos.

Esta inspiración poética aérea alcanza a un pastor que se encuentra sentado, cumpliendo de esta manera con parte del tópico del pastor recostado. El personaje tendido apaciblemente en la verdura se combina con el escenario urbano de manera ejemplar en el libro de Pedro Salinas *Todo más claro*, en cuyo “Nocturno de los avisos” (p. 780) el poeta vuelve a citar la Arcadia como lugar bucólico por excelencia. El poema es un llamamiento a la vuelta al campo, con la mención expresa a los personajes (en este caso amantes) tumbados sobre el césped. La lasa definición cronológica parece remitir al mundo clásico (“antes de Cristo”), un mundo más cercano a la naturaleza, alejado del urbanismo moderno (“antes [...] de los rascacielos”). El poeta le ha preguntado a la avenida de una gran ciudad cualquiera:

¿Llegaré hasta qué número? Quizá
tú no sabes tampoco adónde acabas.
Tu número cien mil, si tú pudieras
prolongarte, ya muerta, sin tus casas,
seguir, por el espacio, así derecha,
¿no sería la Arcadia, y dos amantes,
a la siesta tendidos en la grama,
antes de Cristo y de los rascacielos?

El canto a la Edad de Oro perdida es otro de los lugares comunes del género, como más adelante veremos, y aquí Salinas se une a ese reclamo por un acercamiento a la naturaleza y un desprecio a la urbanización del ser humano, en un poema profundamente irónico⁸³⁵ en el que esta gran avenida de una urbe contemporánea retrocede en el tiempo según se avanza por ella hasta llegar a una idílica naturaleza de amantes recostados en la hierba.

Aparte de estas realizaciones de pastores o personajes tumbados en la hierba, es patente en varios poetas españoles de vanguardia la presencia del tópico virgiliano del *arbore sub quadam* tal como aparece expuesto al comienzo de la primera bucólica del mantuano:

Tytire, tu patulae recubans sub tegmine fagi
silvestrem tenui Musam meditaris avena.
[...] Tu, Tityre, lentus in umbra,
formosam resonare doces Amaryllida silvas.⁸³⁶

Así, en un poeta como Vicente Aleixandre, para quien el elemento clásico no es prioritario en su concepción poética, encontramos este tópico firmemente asentado, ya que es posible reconocer palabras en común entre el poeta latino y el contemporáneo, sin descartar en ningún caso, claro está, la posibilidad de poligénesis. El libro *Sombra del paraíso* incluye el poema “El desnudo” (pp. 498-499), al que pertenecen estos dos versos:

⁸³⁵ Los anuncios luminosos de la gran ciudad acaban siendo asimilados a mitos clásicos, en un alarde de humor vanguardista.

⁸³⁶ Según la traducción citada de Vicente Cristóbal:

Títiro, tú, recostado a la sombra de un haya extendida,
pruebas la musa del bosque soplando en tu caña delgada.
[...] Tú, Títiro, ocioso a la sombra,
eres maestro del bosque en cantar a la hermosa Amarilis.

Y déjame que en tu oído yo musite mi sombra,
mi penumbrosa esperanza bajo los álamos plateados.

Por un lado, los “álamos plateados” bajo los que se sitúa la acción pueden adscribirse al tópico del *arbore sub quadam*. Por otro lado, no es descabellado señalar cierto paralelo entre la palabra latina *umbra* (la sombra donde se encuentra el perezoso pastor virgiliano) y la “sombra” del poema de Aleixandre, aunque en el caso del poeta español tal sombra parece referirse a la historia que va a relatar “en tu oído”. En cualquier caso, se trate o no de coincidencia buscada, el tópico virgiliano puede ser vislumbrado en estos versos contemporáneos.

Emilio Prados, poeta del 27 con formación en Filosofía y Letras y gran conocedor de la filosofía presocrática, como se deja ver en sus versos –de tal asunto nos ocuparemos más adelante–, retoma asimismo la fórmula del *arbore sub quadam* en el poema nº IX (II, pp. 310-311) de *Circuncisión del sueño*, donde aparece el pastor tendido bajo la sombra de un árbol:

Hola pinzón que bebes:
voy hacia el huerto...
debajo del saúco
tu sed espero.
[...]
Y un pastor duerme
mecido entre las ramas
que lo sostienen.

En este caso el árbol se trata de un sauce, bajo el cual el pastor dormita en actitud similar al Títiro virgiliano “*lentus in umbra*”, aunque éste esté bajo una haya.

Y a la sombra de un no precisado árbol se encuentra el siguiente pastor flautista que Federico García Lorca dibuja en el poema “En el cumpleaños de R.G.A. Corona poética o pulsera de flor” (OC, I, p. 474):

El pastor del mediodía
toca su flauta en la sombra.

Rafael Alberti, en el poema “El olivo” (II, 953) de *El matador*, introduce una innovación. El tópico que estamos viendo se mantiene, aunque en este caso sean los ganados los que descansan a la sombra del olivo, árbol que es el sujeto y voz del poema:

A mi sombra durmieron los ganados
al son alternativo de las flautas.

Aparte del tópico del *arbore sub quadam*, Alberti habla aquí del “son alternativo de las flautas”, que o bien puede referir a la flauta doble o aulós, o bien al llamado *carmen amoebaeum* o canto amebeo. Esta forma de canto propia de los pastores, consistente en que cada uno se turna para recitar sus versos⁸³⁷, es recordado en los versos vistos y mencionado de nuevo en este

⁸³⁷ Este tipo de canto aparece, por ejemplo, en las *Bucólicas* tercera y séptima de Virgilio. Véanse las respectivas introducciones a estas bucólicas en la traducción citada de Vicente Cristóbal (Virgilio, *Bucólicas*, pp. 113-114 y 187-188). En la tercera, el canto lo protagonizan los pastores Menalcas y

pasaje de “Por los campos y los caminos” (II, 823) de *La primavera de los pueblos*, ambientado de nuevo en uno de los lugares tópicos del bucolismo como es la Arcadia:

¡Qué vaivén! Bulle el agro. Se abren nuevos caminos
por donde se derrama la verde agricultura.

En esta nueva Arcadia ni el eco escucharía
los alternados cantos de los viejos pastores.

Bucolismo hay también en “La siesta” (II, 941) del mismo poemario, composición que, además, representa el baño de una moderna Diana⁸³⁸. La ambientación incluye “cigarras”, “ganado”, “cabritillos”, “borregas”, “rebaño”, “tomillos”, “zarzas”, “cardos”, “adelfas”, “cañas”, “algarrobos”, “pinos”, “tréboles”, “carrizos”, “juncos”... Del mismo Alberti señalaremos la cita en lengua latina de una planta típica del mundo virgiliano, el “hibiscus”⁸³⁹, presente en los *Versos sueltos de cada día* (III, 613), aunque el hibisco de Alberti no es el grecolatino (altea o malvavisco), sino la familia del hibisco, que en Cádiz da en el omnipresente pacífico o rosa de China.

Los ganados de los pastores y las plantas configuran parte del decorado esencial de la bucólica, tanto en la época antigua como en la pervivencia posterior, incluyendo estos ejemplos de Alberti, que demuestran la pervivencia de una ambientación fuertemente arraigada en la tradición.

Junto a los animales, el ambiente de la poesía bucólica se completa con los frutos que vimos más arriba en un poema del joven Diego. En un poema también juvenil de Lorca, “El canto de la miel” del *Libro de poemas* (OC, I, p. 86), este típico alimento, complemento habitual de los pastores virgilianos⁸⁴⁰, es asociado al pasado de la “bucólica lejana”. El poema esquematiza los principales elementos del género, a saber, el pastor, la música (representada aquí por la “dulzaina”), el árbol (“olivo” en este caso), la miel y los frutos secos (“bellotas”), todos ellos en una época áurea, recuerdo de la Edad de Oro presente a menudo en el canto de los protagonistas bucólicos:

La miel es la bucólica lejana
Del pastor, la dulzaina y el olivo.
Hermana de la leche y las bellotas,
Reinas supremas del dorado siglo.

Otro elemento de la bucólica antigua es la choza de los pastores, presente modernamente en el poema de Vicente Aleixandre “El pueblo está en la ladera” (pp. 815-817) de *En un vasto dominio*. De hecho, toda esta sección del libro, llamada como este poema, cuyo tono recuerda a Virgilio en sus *Bucólicas* o *Geórgicas*, especialmente debido a que se trata de una

Dametas. El juez de tal competición es Palemón, quien dice antes del comienzo del *carmen amoebaeum* (verso 59): “Alternis dicetis; amant alterna Camenae” (“Turno tendréis que guardar, que así a las Camenas les place”).

⁸³⁸ Cf. el comentario a este poema en el capítulo dedicado a los mitos.

⁸³⁹ Por ejemplo, *Bucólicas*, II, 30.

⁸⁴⁰ Por ejemplo, *Bucólicas* I, 54; IV, 30; V, 77; IX, 30; X, 30. Cf. Vicente Cristóbal, *Virgilio y la temática bucólica...*, pp. 232-233; el autor se refiere a este poema de Lorca en la p. 518.

observación del mundo rural. En el poema citado, se describe la pobreza y rusticidad del lugar, así como la choza de un pastor:

Un montón de pedruscos
se ve, y un vano en medio,
y cubriéndolos un techizo musgoso
en invierno...

Tal vez puede rastrearse el eco concreto de la poesía bucólica virgiliana, concretamente en las palabras que pronuncia Melibeo en la primera *Bucólica*, verso 68 (“*pauperis et tuguri congestum caespite culmen*”). El “techizo musgoso” del poema de Diego podría encontrar su equivalente en el “*congestum caespite culmen*” virgiliano.

Por otro lado, en este poemario de Aleixandre, Vicente Cristóbal⁸⁴¹ ha señalado la influencia directa de la *Bucólica V* de Virgilio, verso 5:

...sive sub incertas Zephyris motantibus umbras...⁸⁴²

...cuyo reflejo se manifestaría en el poema “Pastor hacia el puerto” (pp. 811-812), donde un verso parece referirse a esta misma imagen virgiliana (“Allá el sombrero movedizo al aire”).

Volviendo a la descripción de la choza, el mismo verso señalado de Virgilio (*Bucólica I*, 68) seguramente sea el remoto antecedente de las techumbres del casino de Soria descritas por Gerardo Diego en la sección “Tan delicadamente” de *Soria sucedida*, fechada en 1974, a juzgar por la declaración explícita (“techos de bucólicas”):

Casino numantino,
aún palpitando en yedra que te abraza
y respeta tu traza,
tus techos de bucólicas...

El canto de los pastores: las amadas y la alabanza del campo

El canto de los pastores constituye habitualmente el centro de atención del poema bucólico tradicional. La temática de este canto no se circunscribe a un único asunto, aunque será la desgracia amorosa el que prime. De hecho, podemos decir que, a través de sus nombres, las amadas de los pastores clásicos grecolatinos han continuado vivas en la tradición con una fortuna asombrosa: la Galatea y la Amarilis de la primera bucólica virgiliana son paradigmas de nombres de amadas en los Siglos de Oro españoles, como es bien sabido. A título de curiosidad, vemos cómo Gerardo Diego, inveterado admirador de la literatura clásica española, retoma esos dos nombres, básicamente asociados a la poesía bucólica, en “La nieve la nieve” (II, 367), del vanguardista *Biografía incompleta*, si bien es verdad que sumidos en una enumeración de féminas:

⁸⁴¹ Virgilio y la temática bucólica..., p. 188.

⁸⁴² “...ya si a las sombras que cambian al soplo del Zéfiro móvil...”, en la traducción citada de Vicente Cristóbal.

Y cae la primera nevada
Cándida Marta Blanca Galatea
Lucía Nieves Eva Margarita
Consuelo Amparo Olvido Luz Constanza
Azucena Amarilis Araceli

Pero con el poema “Madrigal para la vieja Amarilis” (CPC, pp. 276-277) de Lorca se recrea verdaderamente el mundo bucólico virgiliano-garcilasista, con una Amarilis que es “vieja” por la larga tradición de su nombre y el rancio pasado del género bucólico, en que Amarilis impera. Algunos otros tópicos bucólicos están presentes: los rebaños que “olvidan su balido”, la “miel” o el “céfiro”. Parece que la “ninfa” que “entre las aguas se lamenta / buscándose una estrella en el vestido” estuviera más cerca del ambiente de la tercera égloga de Garcilaso que de las *Bucólicas* de Virgilio; con la mención a la estrella del vestido recuerda a los bordados de las ninfas del magnífico poema renacentista español. La popularidad del nombre, sujeto de los amores de tantos poetas durante los Siglos de Oro españoles, hace que el corazón de la “pastora” sea en el poema de Lorca patrimonio común (“¡Ay de tu corazón de todos!”).

El pastor bucólico antiguo, asimismo, canta las virtudes de sus posesiones y alaba la vida en el campo en oposición a la urbana. No obstante, la lejanía o el desarraigo del lugar de nacimiento es tema posible dentro del canto del pastor clásico; del mismo modo, para el hombre contemporáneo, salvajemente urbanizado, el hastío de ciudad es un tema casi congénito. En los poetas del 27 esta idea es patente sobre todo en Guillén, en Lorca, en Cernuda y parcialmente en Emilio Prados. Para el segundo, su estancia estadounidense durante 1929 y 1930 le pondrá en contacto con la urbe populosa y antinatural, en la que el poeta andaluz, sintiendo más que nunca la pérdida del campo a favor de la vida en la ciudad, acerca sus poemas de estos años, en cuanto temática y sentimiento, a la bucólica antigua⁸⁴³. Si bien el molde para expresar la vieja idea del “menosprecio de corte y alabanza de aldea” no es ya la égloga, el tono y la denuncia de los poemas compuestos a raíz del viaje a EE.UU. son similares al tópico del hastío de ciudad presente en el canto de los pastores de la poesía bucólica grecolatina. *Poeta en Nueva York* se abre con un manifiesto de esa urbanización desbordante, “Vuelta de paseo” (PNY, p. 111), con los desquiciados ciudadanos apresurados por llegar a sus lugares de trabajo, situados en los fastuosos rascacielos neoyorkinos; en tanto, el poeta no se apresura:

⁸⁴³ Así piensa Vicente Cristóbal en su tesis doctoral *Virgilio y la temática bucólica...*, p. 23, refiriéndose especialmente a dos pasajes del “Poema doble del lago Eden” y de “Nueva York. (Oficina y denuncia)”, en los que el poeta vierte su “...rechazo hacia lo urbano y sus complicaciones. [...] Incluso un libro como *Poeta en Nueva York* de Lorca podría entenderse como bucólico si su pensamiento fundamental es, como creo, el siguiente: el poeta en la ciudad de Nueva York, incluido en el recipiente de lo artificial, no puede por menos que, en su mente, saltar fuera de los edificios y oficinas, buscando campos donde viven pájaros y plantas, y donde el poeta encuentra su verdadero origen.” Incide Cristóbal en la misma idea, aplicada de forma más general, en “Búsqueda de campo, hastío de ciudad. Pasión antigua y contemporánea”, en Antonio Guzmán-Francisco Javier Gómez Espelosín (eds.), *Aspectos modernos de la Antigüedad y su aprovechamiento didáctico*, Madrid, 1992, pp. 131-143.

Asesinado por el cielo.
Entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos.

En el paisaje urbano no hay sitio para los animales, y la ciudad está huérfana de naturaleza: los árboles, sin pájaros, son podados salvajemente:

Con el árbol de muñones que no canta
Y el niño con el blanco rostro de huevo.

Con los animalitos de cabeza rota
Y el agua harapienta de los pies secos.

En otros poemas del libro es igualmente manifiesta la idea de vuelta al campo, como en “El niño Stanton” (PNY, p.175):

Stanton, vete al bosque con tus arpas judías,
vete para aprender celestiales palabras
que duermen en los troncos, en nubes, en tortugas,
en los perros dormidos, en el plomo, en el viento,
en lirios que no duermen, en aguas que no copian,
para que aprendas, hijo, lo que tu pueblo olvida.

El tono más desgarrador, sin embargo, se encuentra seguramente en “Nueva York (Oficina y denuncia)” (PNY, p.205):

¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?
¿Ordenar los amores que luego son fotografías,
que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre?
No, no; yo denuncio.
Yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías,
que borran los programas de la selva,
y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llenan el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite.

Mayor relación con la bucólica tiene el poema “El rey de Harlem” (PNY, pp. 125-132). La idea del bosque no hollado por pie humano es imposible en la edad contemporánea. Por ello, en este poema se describe así la escena del rayo de sol que se introduce en un bosque muy alejado de lo que debería ser un bosque ideal, en el cual necesariamente habría ninfas⁸⁴⁴:

El sol que se desliza por los bosques
seguro de no encontrar una ninfa.

Y la propia diosa clásica de los bosques, Diana, está presente en “Tierra y luna” (OC, I, p. 578):

¡Oh Diana, Diana! Diana vacía.
Convexa resonancia donde la abeja se vuelve loca.

⁸⁴⁴ Esta visión de un paraje clásico imposible es similar a la del inspirado poema de Jorge Guillén “Acteón que se salva” del libro *Homenaje* (p. 324), del que hablamos un poco más adelante.

Es posible que la exclamación invoque más que nada el hecho del bosque perdido en favor de lo urbano, consideración propia de los poemas escritos durante la estancia estadounidense y favorecida, en este caso, por las circunstancias de composición de este poema, cuyo manuscrito está fechado el 28 de agosto de 1929 en la cabaña de Dew Kun Inn en Eden Mills, Vermont, donde el poeta puede disfrutar del contacto con la naturaleza, difícil en la gran urbe de Nueva York. La existencia de una “Diana vacía” en los versos de Lorca es equiparable a la de un bosque imposible, donde efectivamente la abeja, insecto tan cercano al ambiente virgiliano que se respira en las composiciones neoyorquinas de Lorca, perdería la razón. Nótese, además, que atribuirle al insecto este aspecto de la psicología humana acerca aún más este poema al largo pasaje de las abejas en el libro IV de las *Geórgicas* de Virgilio, quien pinta un humanizado retrato de las productoras de la miel.

Si en Lorca es clara la postura antiurbana representada por su máximo libro, *Poeta en Nueva York*, en la obra de Luis Cernuda no es menos evidente la afinidad con el sentimiento bucólico heredado de los antiguos, como el mismo poeta se encarga de transmitirnos: Cernuda había expresado su hastío de la ciudad en el texto en prosa *Historial de un libro* (PR, I, p. 651), al referirse a las vacaciones pasadas en Cornualles durante su estancia londinense de 1945 a 1947, pues afirma que “había llegado a cansarme de la gran ciudad y del tipo de vida que representa”. Unos párrafos más adelante (PR, I, p. 652), rememorando la invitación de Concha de Albornoz para trasladarse a EE.UU., expresa su predilección por los poetas clásicos asociados al género bucólico:

Puesto que mi actitud entonces, como dije antes, era refractaria a la metrópoli y afecta al campo (Teócrito y Virgilio siempre fueron para mí poetas predilectos), mi pregunta acerca de la nueva tierra se cifró así: “¿cómo serán los árboles aquellos?”, que daría el verso primero para un poema (“Otros Aires”) escrito luego en Mount Holyoke.

No es de extrañar, por tanto, que Cernuda hubiera compuesto una “Égloga”⁸⁴⁵. Además del transparente título, donde ya se aciertan las intenciones, la composición presenta varios tópicos bien asentados. Como ya hemos dicho, el poema es más un escenario de égloga que una égloga propiamente dicha: no contiene canto de pastores, ni siquiera presencia de personas. El único, y negativo, rastro de seres humanos lo conforman las flautas o cañas sopladas y las voces lejanas que se oyen:

¿Y ese son atrevido
Que desdobra lejano
Alguna flauta impura?
Con su lluvia tan dura
Ásperamente riega y torna cano
Al aire de esta umbría
Esa indecisa, vana melodía.

⁸⁴⁵ Por otro lado, la estrofa empleada por Cernuda en este poema es la silva, a través de la cual se asume la influencia gongorina –y por extensión la de la literatura española de los Siglos de Oro– tan presente en ese año de 1927 que vio la publicación del poema de Cernuda en la revista *Carmen*.

Acaso de algún eco
 Es riqueza mentida
 Ese vapor sonoro; fría vena
 Que en un confuso hueco
 Sus hielos liquida
 Y a la fronda tan muda así la llena.
 Esta música ajena
 Entre las cañas yace,
 Y el eco, con su ala,
 Del labio que la exhala,
 Adonde clara, puramente nace,
 Hurtándola, la cede
 Al aire que tan vano le sucede.
 [...]

Unas secretas voces
 Este júbilo ofenden
 Desde gris lontananza...

Sin embargo, sí habitan este escenario eglógico, como en la bucólica antigua y en Garcilaso, ninfas e incluso dioses, como más adelante veremos.

Emilio Prados enfatiza especialmente los sentimientos de desarraigo y pérdida de la tierra natal en el poema “El campo” (I, pp. 618-620), de *Tres cantos en el destierro*. Se trata de un lamento por la Andalucía abandonada a la fuerza por el exilio necesario tras la Guerra Civil española, lamento que nos remite, en primer lugar, al Ovidio de *Tristia*; con todo, dado el tono melancólico y la inclusión del elemento campestre (montañas, ganados, aves, abejas, miel, flores, cereales y frutos...), el poeta muy bien puede estar teniendo en cuenta el mundo pastoril virgiliano. Prados describe el campo que ha quedado atrás mientras recuerda los ciclos naturales del mundo rural y se desespera ante la idea de un extraño que se acerque a sus tierras, sintiendo en ese momento el deseo de volver pronto a ellas. Por ello, puede establecerse un cierto parentesco entre este pasaje y el lamento de Melibeo en la primera *Bucólica* (versos 67-78) del poeta mantuano:

¡Ay!, los grises olivos, ¿cómo darán su sombra?,
 que hoy la mano que en ellos ambiciosa se para,
 sin conocer sus hojas, ni su flor, ni aceituna,
 ni el desnudo que el tiempo da al color del aceite,
 antes que del trabajo que su brazo no rinde,
 del papel extranjero se ocupa en su codicia.

De manera similar el pastor Melibeo de Virgilio deplora el cambio de dueño que sufrirán sus tierras e intuye que no volverá a cantar en adelante:

En umquam patrios longo post tempore finis
 pauperis et tuguri congestum caespitem culmen,
 post aliquot, mea regna videns mirabor aristas?
 Impius haec tam culta novalia miles habebit!
 Barbarus has segetes! En quo discordia civis
 produxit miseros! His nos consevimus agros!
 Inserere nunc, Meliboee, piros, pone ordine vitis!
 Ite meae, felix quondam pecus, ite capellae!
 Non ego vos posthac viridi proiectus in antro
 dumosa pendere procul de rupe videbo.

Carmina nulla canam; non me pascente, capellae,
florentem cytisum et salices carpetis amaras.⁸⁴⁶

El poeta contemporáneo, a diferencia del pastor virgiliano, no renuncia completamente a lo que ha dejado atrás, sino que conserva la esperanza de volver y continuar cantando con orgullo sus tierras:

Te veré nuevamente volver de tus despojos
levantando hacia el cielo tus olivos quemados;
arrastrando los lentos caudales de tus ríos
por tu pecho surcado de profundas trincheras.
[...]
Tierra, tierra lejana, cantaré nuevamente,
pero no ya este llanto que me da tu recuerdo.
Te cantaré, ya canto la luz que ahora te falta:
la luz por que padeces, hermosa Andalucía.

Final crepuscular de la bucólica

Dentro de la tradición bucólica no puede faltar un tópico decisivo en el género como es el final crepuscular; de nuevo, los poetas de vanguardia se acercan a un tópico de la literatura grecolatina y lo vierten en sus composiciones, tiñéndolas de un inconfundible color clásico. El modelo de Virgilio vuelve a ser decisivo en la tradición posterior: cinco de las diez *Bucólicas* terminan con este tópico crepuscular. Ofrecemos la traducción hexamétrica de Vicente Cristóbal, así en I, 82-83:

Et iam summa procul villarum culmina fumant
maioresque cadunt altis de montibus umbrae.

Que en lontananza ya humean los techos de los caseríos
y prolongadas las sombras descienden de la alta montaña.

En II, 66-67:

Aspice : aratra iugo referunt suspensa iuveni,
et sol crescentis decedens duplicat umbras.

⁸⁴⁶ Reproducimos la traducción en hexámetros castellanos que de estos versos ofrece Vicente Cristóbal en su edición bilingüe citada, Virgilio, *Bucólicas*, pp. 79-81:

¿Día vendrá, en el futuro, en que vea mis fincas paternas,
y de mi pobre cabaña el techado cubierto de paja?
¿Luego, oteando mis reinos, espigas veré con sorpresa?
¿Bronco soldado tendrá estos barbechos tan bien cultivados!
¿Un forastero estas mieses! ¡Mirad a infelices quirites
dónde la guerra los trajo! ¡Para éstos sembramos los campos!
¿Haz, Melibee, injertar el peral, y alinea las cepas!
¿Idos, rebaño feliz de otro tiempo, andad, cabras mías!
Ya no os veré desde ahora, tumbado en la verde caverna,
en lontananza colgar de algún risco cubierto de matas.
No cantaré nunca más, ni cuidándoos yo, oh cabras mías,
pasto tendréis en floridos codesos y sauces amargos.

Mira: los bueyes trayendo colgado el arado del yugo
vuelven, y el sol que se pone duplica las sombras crecientes.

En VI, 85-86:

Cogere donec ovis stabulis numerumque referre
iussit et invito processit Vesper Olympo.

Hasta que manda el lucero llevar al redil las ovejas
y numerarlas, y asciende hacia el cielo, que no lo quería.

En IX, 63-64:

Aut si nox pluviam ne colligat ante veremur,
cantantes licet usque (minus via laedet) eamus.

O, si tememos acaso que venga lluviosa la noche,
yendo podemos cantar y la marcha será así más fácil.

Y en X, 77:

Ite domum saturae, venit Hesperus, ite capellae.

Id al redil, ya saciadas, que viene el lucero, id, mis cabras.

Si la “Égloga” de Cernuda se deleita en la descripción paisajística, no podemos esperar sino un final crepuscular, tan apropiado al género reproducido. Cernuda presenta un horizonte de luces que decrecen y sombras, paisaje que termina sumido en una oscuridad contemplada ahora con “horror”, frente a la claridad anterior:

Tanta dulce presencia
Aún próxima, es ausencia
En este instante plácido y vacío,
Cuando, elevado monte,
La sombra va negando el horizonte.

Silencio. Ya decrecen
Las luces que lucían.
Ni la brisa ni el viento al aire oscuro
Vanamente estremecen
Con sus ondas, que abrían
surcos tan indolentes de azul puro.
¿Y qué invisible muro
Su frontera más triste
Gravemente levanta?
El cielo ya no canta
Ni su celeste eternidad asiste
A la luz y a las rosas,
Sino al horror nocturno de las cosas.

Otro poema cernudiano donde hallamos características semejantes al *locus amoenus* es “El indolente” (p. 365), de *Como quien espera el alba*. Se trata de un poema de bucolismo suave, especialmente en la última estrofa, la cual funciona como final crepuscular a este poema, cuyo protagonista es un vendedor ambulante de flores que, al atardecer, se dispone a disfrutar

del poco dinero ganado durante el día. Podemos destacar el ligero atisbo de inversión de los tópicos bucólicos en el detalle de que el personaje, en un escenario crepuscular, termina su jornada como los pastores de la bucólica tradicional la comenzaban, es decir, tendido en el suelo con bebida y comida; no obstante, al contrario que los personajes clásicos, que se deleitan con el canto, nuestro remedo de pastor permanece en silencio:

Así, al ponerse la tarde, tú podrías
De un vino transparente beber el calor rubio,
Mordiendo la delicia de un pan y de una fruta,

Y luego silencioso, tendido junto al río,
Ver latir en la honda noche las estrellas.

Sin embargo, en este tópico del final crepuscular el caso de Gerardo Diego es paradigmático, principalmente porque en un libro profundamente vanguardista como *Biografía incompleta* incorpora, ya en el poema inicial “Leyenda” (II, 279-280), un ambiente crepuscular (“crepúsculo”, “nube”, “cielo flojo”, “lluvia”, “noches de verano”) salpicado de vistosas imágenes vanguardistas:

Es el crepúsculo anunciado
contrato en blanco de las golondrinas
y mi secreto verde entre las ruinas

Para pasar al otro lado
hay que apartar la nube con cuidado

Al ritmo de los pasos
el cielo flojo tiembla
y manejo la lluvia
como un piano invertido
al piano
de los días y las noches de verano

Una ambientación bucólica perfecta, contenida en la extensa, y ya clásica desde el título, “Égloga de Antonio «Bienvenida»” (I, 1472-1480), demuestra el conocimiento por parte de Diego de este tópico de la literatura clásica latina. Además de la “arcádica montera” que ya vimos que Diego lanzaría al aire, y de una mención al mito de Tántalo, la égloga introduce el tópico que nos ocupa. El poeta, convertido en músico pastor, abandona también el canto al anochecer, en los que son los tres últimos versos del poema (I, 1480):

Antonio, mi cantar aquí se acaba,
la luna asoma y todos mis corderos
se hartaron de pacer mientras cantaba.

Ya hemos comentado cómo Vicente Aleixandre traslada a su libro *Sombra del paraíso* el mundo bucólico, especialmente en el poema “El desnudo” (pp. 498-499), con la visión del personaje echado a la sombra del árbol y el canto del pastor. Además, Aleixandre termina su poema con una evocación de la noche al modo del bucólico final crepuscular:

En tu cuello una música se ensordece,
mudo gemido del poniente anhelante,
y si te miro veo la luz, la luz última
sin sangre, extinguirse en un gran grito final contra mis ojos ciega.

Súbitamente me hundo en tu boca
y allí bebo todo el último estertor de la noche.

Federico García Lorca recrea asimismo el final eglógico en un poema de juventud incluido en *Libro de poemas*. “El lagarto viejo” (OC, I, p. 133) presenta un final ajustado a las normas del tópico antiguo: la vuelta a casa, el campo vacío, algún pájaro y la sombra de los árboles:

¡Volved a vuestra casa
Bajo el pueblo de grillos!
[...]
Ya está el campo sin gente,
Los montes apagados
Y el camino desierto;
Sólo de cuando en cuando
Canta un cuco en la umbría
De los álamos.

Para terminar este recorrido por el tópico bucólico del final crepuscular, presentamos dos composiciones de poetas ultraístas publicadas en revistas de vanguardia. Del poco conocido Mayorino Ferraría se puede rastrear la influencia de este tópico en “Crepuscular” (*Plural*, nº 1, 1925); aunque el poema no es en conjunto pastoril, este pasaje es claramente deudor del tópico eglógico:

El sol se hundió: la tarde sin su escudo
cayó bajo la espada de la sombra
en un grito agudísimo de grillos,
grito de vibración eterna y honda.
Mi corazón, romántico y doliente,
enamorado de la tarde heroica
unió en el sollozar de las campanas
su lira melancólica,
mientras dos lentos bueyes somnolientos
a la carreta uncidos, en la sombra
hundíanse, llevándose a la tarde
—toda cálida, rubia y olorosa—
coronada de trigos y de alfalfa.

Más conocido es el poeta sevillano Adriano del Valle. El sol (barrocamente asimilado a un pastor de nubes), la hierba, el crepúsculo y la noche son los principales ejes sobre los que se sustenta esta fantasía que intenta sugerir una representación para la pequeña pieza pianística *El pastorcito*, perteneciente al *Children's Corner* (1909) de Claude Debussy. De hecho, el poema se inserta en el grupo “Interpretación de Debussy” (*Mediodía*, nº 2, julio de 1926):

Una nube trajo el agua
y otra nube trajo el sol;
el sol, con pellico de olores,
que en la hierba se tumbó...

Pastor de apriscos de nubes,
rubio pastorcito, sol;
sol de las noches merinas
que trashuman al resol,
cuando el crepúsculo ordeña
sus vacadas
en tus establos, pastor...

El tópico grecolatino de las series de *adýnata*

Otro tópico, o mejor dicho, figura literaria de la poesía clásica grecolatina presente en el género bucólico es la serie de *adýnata*⁸⁴⁷, es decir, de cosas imposibles entrelazadas. Esta técnica es utilizada por autores de vanguardia como el propio Lorca en el contexto surrealista del poema “Muerte” (PNY, p. 183-184), donde diversos animales intentan transformarse en otro, proceso que afectará al propio poeta:

¡Qué esfuerzo del caballo
por ser perro!
¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!
¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!
¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!
[...]
Y yo, por los aleros,
¡qué serafín de llamas busco y soy!

La acción imparable de la muerte afecta a todo ser vivo, y el propio sujeto del poema quiere ser inmortal –de hecho, cree serlo. Pero, al modo clásico, antes veremos convertidos a todos aquellos animales en otros que la consecución de la inmortalidad para el ser humano mortal. Esta serie lorquiana de imposibles puede relacionarse con el pictórico correlato vanguardista que supone el óleo *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar* de Dalí (1944, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza).

El madrileño Pedro Salinas introduce otra serie de imposibles en la segunda parte de “Hombre en la orilla” (p. 746), poema perteneciente al libro *Todo más claro*, perfecto ejemplo de este procedimiento expresivo:

Ahí está:
la que nos vuelve imposibles
las nupcias que más querríamos:
la de la luna y el sol,
la de lo uno y lo otro,
la de la cruz con su cara.

Curiosamente, al comenzar este mismo poema, Salinas afirma que la imposibilidad de la égloga, que supondría todo lo contrario a lo que el poema quiere expresar. La égloga es negada, ya no es posible en el mundo

⁸⁴⁷ Por ejemplo, en las *Bucólicas* de Virgilio: I, 59-63; VIII, 26-28, 52-57. Virgilio tiene como modelos para estos versos a los poetas griegos Arquíloco y Teócrito.

que le toca vivir al sujeto de la poesía contemporánea, alejado de la paz y la tranquilidad propia de un pasado dorado perdido para siempre:

Esta es la orilla. De piedra.
Geométrica. Ni égloga,
ni remanso.

Égloga mínima

Para cerrar este capítulo dedicado a la pervivencia de un género característicamente grecolatino como es el bucólico, nada mejor que este ejemplo de minimalismo eglógico unido a Ultraísmo: el breve poema “Lejanías” del madrileño José Rivas Panedas (1890-¿?), publicado en la revista madrileña *Vltra* (nº 2, 10 de febrero de 1921), donde el pastor y el crepúsculo enmarcan una conseguida imagen de maquinismo, representado esta vez por el silbido de una locomotora (morfológicamente deformada):

El pastor
 apacienta
 las lejanías

Mi boca ha hablado todo el arco-iris

Duermen sobre tus ojos
silbidos de locomotivas

El crepúsculo peina los rayos del sol.

2.2.- La introducción de la mitología

El género bucólico antiguo admite en sus escenarios la presencia de personajes como Pan, ninfas y sátiros, todos ellos seres propios de los bosques. Por medio de estos seres, la mitología se materializa en el género, lo cual será una de sus características repetidas en la tradición⁸⁴⁸, que los poetas de vanguardia van a continuar de manera constante en sus versos.

Las ninfas

En la mitología grecorromana las ninfas son divinidades menores habitantes de bosques, praderas, ríos o mares. Los distintos tipos de ninfas que existen dependen de la naturaleza con la que se asocian: dríades y hamadríades, oréades, náyades, potameides, oceánides y nereidas son las

⁸⁴⁸ Véase, por ejemplo, la historia de Sileno en la *Bucólica* sexta de Virgilio y la mitología propiamente pastoril de Dafnis en la quinta. Las ninfas de Garcilaso son paradigmáticas dentro de la tradición bucólica renacentista española.

habituales en la tradición mitológica⁸⁴⁹. Dentro del género bucólico lo esperable es la aparición de dríades (ninfas de los bosques y los árboles), oréades (ninfas de las montañas y las grutas), náyades (ninfas de las fuentes y corrientes de aguas) o potameides (ninfas de los ríos). Pero en las obras poéticas no necesariamente se sigue tan estricta división, sino que simplemente se habla de ninfas, o incluso se combina la denominación general con la específica, como en este pasaje de Virgilio (*Bucólicas*, II, 45-48) donde tras citar a las ninfas en general el poeta se detiene un momento en las acciones de una náyade:

...tibi lilia plenis
ecce ferunt Nymphae calathis; tibi candida Nais,

pallentis violas et summa papavera carpens,
narcissum et florem iungit bene olentis anethi.⁸⁵⁰

El imaginario literario y pictórico hace inabarcable un intento de recopilación de las apariciones artísticas de las ninfas, frecuentísimas a lo largo de la tradición cultural occidental. Entre los poetas vanguardistas españoles, las ninfas son citadas fundamentalmente en su concepción más elemental, es decir, como delicados seres femeninos habitantes de parajes silvestres, amantes de la música y la danza. Es posible, asimismo, la caracterización específica (dríades, náyades y nereidas). En este apartado trataremos únicamente las ninfas relativas a los bosques o prados, aunque la relación con la égloga no siempre es directa; en ocasiones la ninfa surge en un escenario inesperado, como en la Roma moderna o en la playa; e incluso se asimila la amada del poeta a la figura de la ninfa, en un ejercicio de modernidad respetuoso con la tradición clásica. La práctica vanguardista logra la metáfora mediante la cual las teclas de una máquina de escribir son también ninfas. Por otro lado, la ninfa aparece ocasionalmente en nuestros poetas vanguardistas como producto de la visión de un cuadro de tema clásico pastoril.

Tal vez sea Pedro Salinas el poeta del 27 que ha dotado a esta figura clásica de mayor versatilidad, pues varios de los casos señalados antes pertenecen a él. A la zaga le va Rafael Alberti, otro gran recreador de este ser mítico entre los poetas españoles del siglo XX.

En Salinas, la amada como ninfa del mundo contemporáneo aparece en un contexto de modernidad urbana, unida a la figura de la bacanal que parece referirse a un cuadro mitológico contemplado en un museo. Esta es la visión del poema nº 37, “Nivel preferido” (p. 159), de *Seguro azar*:

Y pregón, claxon, bocina,
sin cesar, las hojas verdes
con que tejen las esquinas
invisibles

⁸⁴⁹ Cf. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, pp. 94-95; Grimal, *Diccionario de mitología...*, pp. 380-381.

⁸⁵⁰ En la traducción de Vicente Cristóbal:

...he aquí que en cestas repletas
lirios las ninfas te traen; para ti la náyade blanca,
pálida viola cogiendo y la flor de amapola empinada,
con el narciso las junta y la flor del eneldo oloroso.

coronas para tus sienes,
ninfa de tacones altos,
desmelenada, tú, anécdota,
negándote por teléfono
a la cita que te di
en la bacanal, pintada,
del museo, de once a doce.

Pero junto a esta imagen contemporánea tiene también cabida la estampa clásica de la ninfa como ser grácil, en este caso reducido a una sombra que huye de su cuerpo. Con el poema nº 49, “Playa” (p. 174), se cierra este poemario de 1929:

Tropeles de sombras ninfas
huyendo van de sus cuerpos
en islas desenfrenadas.

Pero en el siguiente libro de Salinas, *Fábula y signo*, de 1931, en el poema nº 26, “El teléfono” (p. 218), la amada, sólo percibida a través de la voz transmitida por el teléfono –la relación amorosa se establece por el aire–, es identificada con una ninfa antigua en el presente, “ninfa ahora”, que no morirá en el campo (“hierba de mito”), sino a través del aire cuando la conversación telefónica termine:

Todo por el aire... [...]
Por el aire los alambres
en donde ibas a callar.
En donde ibas a morirte.
Porque no te morirías,
ninfa ahora, en fabulosa
hierba de mito. Sí en cama
de acero tenso, en alambre,
por el aire,
al callar te morirías,
tú, vividora en tu voz.

Paradigmático de la relación entre modernidad y tradición clásica es el poema nº 28 del mismo libro, “Underwood Girls” (p. 222), dedicado a las teclas de la máquina de escribir, la famosa Underwood. Con una audaz metáfora, las metálicas teclas son llamadas “eternas ninfas / contra el gran mundo vacío”, gráciles danzarinas en el ballet del maquinismo contemporáneo. Pero, de nuevo, una visión más tradicional la encontramos en *Largo lamento*, cuyo poema “[De entre todas las cosas verticales]” (p. 545) describe a unas ninfas que han conseguido la inmortalidad convertidas en chorros de agua, “cuerpos / nuevos y de cristal”:

...las almas de pasadas ninfas
que a su inmortalidad han ascendido,
por fin, en los jardines disfrazándose
de surtidores, y es que en estos cuerpos
nuevos y de cristal, ya traspasaron
las leyes de la carne y su fatiga
y eternizan la danza contra el tiempo
dando envidia a las flores que se cansan.

Estereotipo éste que continúa en *El contemplado*, variación IX, “Tiempo de isla” (p. 686), pues retomando la imagen ya vista, la amada, representante de la vida, es sílfide –ser mitológico no clásico, de tradición germánica– y ninfa:

Y esa amante misteriosa,
fugaz, entrevista,

desde los aires la sílfide,
desde el mar la ninfa,

no es nunca amante, es la amada
total. Es la vida.

El poemario *Todo más claro* presenta dos alusiones a ninfas, una de ellas bajo una motivación pictórica, en el poema “Pasajero en museo” (p. 766):

Frente al cuerpo de ninfa, encaprichada
en no envolver sus gracias más que en ellas,
negándose a las telas.

Y en la sección quinta del poema “Cero” (p. 847), una columna antigua en ruinas es comparada con una ninfa:

Desgarrada blancura, torso abierto,
aquí, a mis pies, informe.
Fue ninfa geométrica, columna.

No obstante todos estos ejemplos, las apariciones de estos seres del mundo antiguo grecolatino en la poesía de Salinas culminan en el poema “Las ninfas” (pp. 876-879), del libro póstumo *Confianza*. La influencia del Renacimiento garcilasista es más que evidente (la ninfa que surge de repente está tomada, con toda seguridad, de la *Égloga III* del toledano), así como el ambiente bucólico de raíz virgiliana. Ambas tendencias desembocan en un vocabulario tópico (“ondas”, “fluyen”, “umbría”, “susurran”, “cauce”, “esbelta”, “bulto”) al servicio de la descripción de un *locus amoenus* clásico, sumido en la soledad (“Nadie hay quien mire, nadie”, verso que, por otro lado, bien puede esconder una alusión a otro escenario clásico, como es el del mito de Acteón). La ninfa aparece de repente, pero sin turbar la tranquilidad:

De pronto surge, clara y sin origen
ninfa, sorpresa.

Su aparición ningún encanto rompe,
todos se aumentan.

La ninfa se refleja en el agua cristalina, reflejo suficiente para turbar el agua tranquila del arroyo (que es otro tópico de larga raigambre⁸⁵¹), en

⁸⁵¹ Cf. Dámaso Alonso, *Poesía española...*, pp. 63-66. Aduce textos de Ovidio, César, Ariosto y Garcilaso.

cierta medida nos acerca al mito de Narciso, si bien mediante un cambio en los papeles de los personajes, siendo ahora la ninfa quien se refleja en el agua, a la cual “toda se entrega” en unas “nupcias sin pecado”, es decir, sin contacto:

La carne rosa en su reflejo al agua
toda se entrega.
[...]
¿Por qué dar al arroyo un bulto, un cuerpo,
y, así, romperla?

Ya ha entregado su imagen, lo más puro
de su riqueza.

¡Que no enturbie las nupcias sin pecado,
eso que queda!

La “Égloga” de Cernuda, como decíamos más arriba, no introduce al pastor humano esperado, pero sí a ninfas, corredoras gráciles en este paraje bucólico:

Si la brisa estremece
En una misma onda
El abandono de los tallos finos,
Ágil tropel parece
Tanta rosa en la fronda
De cuerpos fabulosos y divinos;
Rosados torbellinos
De ninfas verdaderas
En fuga hacia el bosque.
Aún trémulo el ramaje,
Entre sus vueltas luce, prisioneras
De resistente trama,
Las que impidió volar con tanta rama.

Los dioses serían también habitantes apropiados de este remanso de paz cernudiano:

Idílico paisaje
De dulzor tan primero,
Nativamente digno de los dioses.

Casos de tradición indirecta no son infrecuentes en Cernuda, desde la traducción fechada en 1929-1930 del poema “Abril” (p. 761) de Gérard de Nerval, donde la imagen de la ninfa nos recuerda de nuevo a la *Égloga III* de Garcilaso...

Tras los días de lluvia, entonces
Es cuando debe surgir, en un cuadro,
La verdeante primavera rosa,
Como una ninfa recién abierta
Que sonriente brota del agua.

...hasta el poema “Ninfa y pastor, por Tiziano” (pp. 498-499), del libro *Desolación de la Quimera*, cuya ninfa habitante de los bosques se basa en

la contemplación de un cuadro del italiano, “donde el pintor se demoró, usando con ternura / Diestra, no el pincel, mas los dedos”.

Las ninfas corretean también habitualmente por los versos de Rafael Alberti en forma de reflejo de una obra plástica. Conocida es la querencia albertiana por la pintura desde su juventud, y por ello el poema nº 1 de *A la pintura*, titulado “1917” (II, 274), describe el momento de la vida del gaditano que supone una lucha seria entre la pintura, primera pasión de Alberti, y la poesía, arte que acabará venciendo en él. Una de las imágenes que el pintor quinceañero quiere plasmar en su lienzo es, entre otras, una “ninfa fugitiva”. Una ninfa esculpida protagoniza el poema “Marina Núñez del Prado” (II, 884) de *Abierto a todas horas*, donde el poeta describe los bocetos del taller de esta escultora, en el que encuentra “restos umbríos / de ninfas”. Referidas a las esculturas de una fuente romana, Alberti contempla ninfas de la Antigüedad en “Invitación para el mes de agosto” (III, 33), de *Roma, peligro para caminantes*. Acaso el poeta evoca las figuras de la Fuente de las Náyades, en la *Piazza della Repubblica* de la capital italiana, fuente donde jugueteen estas ninfas que en 1901 esculpiera en bronce el artista siciliano Mario Rutelli:

¡Fuentes que sin disimulo
bañan en aguas a las ninfas
desde las tetas al culo!

¡Oh qué bien
el agua fresca en verano!
Ven, mi lindo amor lozano,
ven,
y clávame tus saetas,
en el agosto romano,
por las fuentes que indiscretas
bañan en agua a las ninfas
desde el culo hasta las tetas.

Ven.

En el mismo poemario, “La puttana andaluza” (III, 31) describe a una ninfa ante la basura de la ciudad; el poeta utiliza la palabra como eufemismo reconocido de prostituta:

Una ninfa en el patio de mi casa
se tapa pudorosa las ingles con las manos
para no ver los montes de basuras.

La poesía clásica española, siempre fuente primordial de inspiración para Alberti, mantiene vivo el aliento clásico en su producción poética durante los largos años de exilio. Así, exiliado en América, se imagina a Garcilaso describiendo el río Paraná con las ninfas características del poeta toledano. Tal actualización de estos seres míticos grecolatinos, transportados nada menos a que Sudamérica, se materializa en la “Canción 28” (II, 720) de *Baladas y canciones del Paraná*:

Naves de Sanlúcar salen
para el Paraná.

Garcilaso de la Vega
hubiera podido embarcar.

Hubiera llegado a estas tierras,
no para en ellas guerrear.

Sino para cantar el río
Paraná.

Sauces le hubiera dado el río
Paraná.

Y verdes ninfas él al río
Paraná.

A pesar de todo, la naturaleza contemporánea no aloja ninfas, como ya había insinuado Lorca en “El rey de Harlem” (PNY, p. 131) de *Poeta en Nueva York*, cuando describe la escena del rayo de sol que se introduce en un bosque actual nada clásico, “seguro de no encontrar una ninfa”⁸⁵². Otro poeta como Jorge Guillén rechaza de la misma forma el escenario mitológico de la naturaleza en “Arroyo claro”, del *Cántico* de 1945 (pp. 292-293), pues, aunque el agua “a los ojos propone profundidad de fábula”, el poeta asevera que “no, no hay ninfas”. Guillén sí recupera a estos seres fabulosos en “La ninfas” (p. 367), introducido en la edición de 1950 de *Cántico*, así como en las “ninfas-infantas” del Tajo de recuerdo garcilasista en “De una elegancia” (*Clamor*, p. 168) y en las “ninfas por sus ríos” inspiradas por el poeta nicaragüense en “Rubén Darío” (*Homenaje*, p. 135).

En otro contexto surrealista como es el poema “Súplica” (p. 260) de *Espadas como labios*, Vicente Aleixandre introduce brevemente a este ser en una enumeración caótica, propia de esta estética. Con todo, la mención no presenta mayor interés para nuestro estudio que la aparición de la ninfa en sí:

Delgadas lenguas, cabelleras rubias,
ninfas o peces, ríos y la aurora.

En la poesía de Gerardo Diego, tampoco la ninfa pasa de ser un decorado en contextos donde la tradición clásica no es la nota predominante. Pero precisamente interesa el hecho de que las pequeñas menciones demuestran una interiorización profunda de los mitos y temas clásicos. Así sucede en “La única” (II, 363), poema recogido en *Biografía incompleta*, donde la ninfa simplemente acompaña a una caracterización del color verde, el cual “en ti concentra su calidad de ninfa”. Las ninfas que en Garcilaso habitaban el río Tajo vuelven a aparecer en “Marza” (II, 467), de *Vuelta del peregrino*, poema dedicado por Diego a los noventa años que Ramón Menéndez Pidal alcanzó en 1959:

⁸⁵² Un caso representativo de descripción de una ninfa se lo debemos también a Lorca, en “Historia de este gallo”, nota explicativa al inicio de la revista *Gallo* (1928), dirigida por el propio poeta. La ninfa del bosque de que habla el poeta presenta una caracterización típicamente lorquiana, con esos “cabellos de cuerdas de guitarra”: “Ya en tiempos del Alcalde D. Adolfo Contreras y Ponce de León, había visto quemar en la Plaza Nueva a la última ninfa capturada en los bosques de la Colina Roja. Cantaba como una codorniz y tenía los cabellos de cuerdas de guitarra. Durante varios días estuvo el suelo cubierto de violetas, donde se hundían los pies como en los confettis después de haberse acabado el carnaval.”

Verso y reverso del ser y del tiempo, todo es engaño.
Todo es nuevo a los noventa, oh claras ninfas del Tajo.
La tradición sois vosotras tejiéndome a Garcilaso.

Aparte de las menciones aisladas a ninfas en general, es Alberti quien en un par de ocasiones concreta el tipo de ninfa que aparece en sus versos, según la clasificación con que abríamos este epígrafe. El ejercicio de estilo que supone la “Soledad tercera”, incluida en *Cal y canto*, lleva adosada la mención a diversos seres del mundo antiguo, como son precisamente las sirenas, las ninfas, las dríades o las oréades. Al grupo de estas últimas pertenece la ninfa Eco, de la cual nos hemos ocupado en otro capítulo, debido a su estrecha relación con el mito de Narciso. Por otro lado, las dríades, ninfas de los bosques y los árboles, están presentes en la “Balada que trajo un barco” (II, 683-684), de *Baladas y canciones del Paraná*, así como otros elementos clásicos que convierten a este poema en un intento de adaptación a la tradición clásica europea del paisaje sudamericano:

Las dríadas son las jacas
y los faunos los caballos.

Faunos, sátiros y silvanos

Con estos versos de Alberti nos adentramos en un nuevo campo de seres míticos de la Antigüedad (faunos, sátiros y silvanos), que con mucha frecuencia son materia de las composiciones de nuestros poetas, ya sea por una sutil herencia modernista o por la necesidad de completar el paisaje bucólico que subyace en ellas. Los sátiros o faunos, en su denominación griega o latina, respectivamente, son divinidades de las montañas o los bosques, representados normalmente con cuernos, colas y en ocasiones con patas de macho cabrío. Habituales acompañantes de Dioniso, es conocida su afición a la danza, a la música, al vino y a la persecución de ninfas.

En el capítulo dedicado a las revistas de vanguardia, vimos ya un poema superrealista, teñido de clasicismo, de Luis Buñuel, habitual colaborador de *La Gaceta Literaria* como crítico de cine. De este poema, titulado “Bacanal” (nº 50, 15 de enero de 1929), destaca la presencia de un fauno y de los rituales preparatorios para ofrecer un sacrificio. Con un valor puramente decorativo el fauno puede manifestarse en poemas ultraístas como “Ópera real” de Antonio Espina, perteneciente a su libro *Signario* (1923), en relación posiblemente con la música o la acción mítica presente en alguna representación operística:

Viejo fauno.	}	Melibea. En la Romanza Romantiza.
Niña nueva.		
Rubias trenzas.		
Negro frac.		

Los ultraístas hicieron suyos muchos de estos seres, propios del imaginario modernista del cual renegaban. Patente es el hecho en “Tarde en el litoral” de Adriano del Valle, poema publicado en la revista sevillana

Grecia (nº 38, 20 de enero de 1920). Las estrellas son presa de los codiciosos faunos que las persiguen:

¡Véspers divina,
tiembla,
que viene el fauno!

Como en casos anteriores, la tradición áurea española no debe ser menospreciada, sino que constituye, en gran medida, un referente primordial en la cita y recreación contemporáneas de estos seres en particular y de la mitología en general. Pero no siempre se trata de la tradición filtrada por el Renacimiento, el Barroco o incluso el Modernismo, sino que en algunos casos el propio poeta evidencia su contacto de primera mano con el mundo clásico, como el joven Lorca poseedor de la *Teogonía* de Hesiodo, o las lecturas clásicas confesadas por Alberti y Cernuda. Éste último nos transmite, en una bella e imprescindible estampa prosística, el mito de Marsias, sátiro flautista perdedor del combate musical contra Apolo, quien, tras el veredicto de las musas favorable al dios, lo desolló en castigo a la osadía de haber competido con él⁸⁵³. Este texto en prosa escrito entre 1940 y 1941, titulado simplemente “Marsias” (*PR*, I, pp. 797-800), expresa el fondo vital de Cernuda como poeta que lucha contra la incompreensión de sus semejantes⁸⁵⁴. Con estas palabras cierra Cernuda su texto, adecuada moraleja al mito narrado:

Los mitos paganos eran trágicamente hermosos, y en su hermosura trágica había una misteriosa elocuencia. Cuando los hombres hoy quieren expresar de otro modo lo que en algunos de aquellos mitos se cifra, necesitan hablar mucho, lo cual es vulgar y está mal y tras hablar mucho en conclusión nada expresan, lo cual es más vulgar y está aún peor.

Así, pues, y en las menos palabras, ¿qué se cifra simbólicamente en ese mito de Marsias? Que el poeta debe saber cómo tiene frente de sí a toda la creación, tanto en su aspecto divino como en el humano, enemistad bien desigual en la que el poeta, si lo es verdaderamente, ha de quedar vencido y muerto.

La situación del poeta en el exilio y la difícil difusión de sus libros en España acentúan la relación espiritual de Cernuda con el sátiro martirizado por el poderoso, secundado de sus habituales seguidoras. El texto de Cernuda se escribió durante su estancia en Glasgow, en el momento en que José Bergamín publica en México la segunda edición de *La Realidad y el Deseo*, aumentada con el libro *Las nubes*. A este respecto, y a raíz de una edición suelta y pirata distribuida en Buenos Aires de ese nuevo poemario *Las nubes*, recién terminado, Cernuda escribe lo siguiente⁸⁵⁵:

Había temido yo que la situación de España, después de terminada la guerra civil, no fuera favorable para nosotros, los poetas y escritores idos, y que mi trabajo, apenas comenzado a publicarse en 1936 [1ª edición de *La Realidad y el Deseo*], quedaría olvidado y desconocido de los jóvenes. Que de mis versos se hiciera, no sólo una edición segunda, sino hasta una edición

⁸⁵³ Ovidio cuenta la historia mítica en sus *Metamorfosis*, VI, 382-400.

⁸⁵⁴ Cf. el artículo de Luis Gómez Canseco, “Lo mitológico en Cernuda...”, pp. 120-121.

⁸⁵⁵ En *Historial de un libro*, *PR*, I, pp. 647-648.

pirata, me permitió vislumbrar para el mismo posibilidades menos pesimistas.

El texto no oculta la amargura por la exclusión a que se ve sometida su obra en su país de nacimiento, pues las reediciones y la edición pirata, si bien en el ámbito de los países de lengua castellana, no se realizan en la propia España.

La pervivencia del mito de Marsias se extiende, con idéntica significación, a otro poeta cercano al grupo del 27 como es Juan José Domenchina, quien, en un par de poemas recogidos póstumamente en *Poemas y fragmentos inéditos (1944-1959)*, ejemplifica lo que se ha llamado su “complejo de Marsyas”⁸⁵⁶, es decir, la consciencia del destierro literario y literal. El poeta madrileño poetiza el mito clásico en dos sonetos, de los que ofrecemos algunos fragmentos. Así en “Ya sin tu piel de siempre estás desnudo”:

A tiras te arrancaron el peludo
y vedijudo cuero. Fuiste chivo
brincador, fuiste igüedo imperativo.
Hoy, mundo, tu alentar es casto y rudo.

Con similar tono casi anecdótico y no exento de humor se recrea la historia en el soneto “En carne viva, ya despellejado”:

Alguien, celoso de tu voz entera,
te mondó como un hueso.

Como lamento hecho propio, Domenchina se identifica con el sátiro Marsias en estos versos de su libro surrealista *Dédalo*, segmento “b”:

Alerta es mi nombre.
Marsyas –el desollado– vive.

La persecución a que someten los sátiros o faunos a las ninfas es un rasgo destacado de su caracterización, unido a cierto gusto por el vino que comparten con los centauros. Por ello, para Cernuda el personaje del sátiro simboliza el deseo desenfrenado en el poema “Dans ma péniche” (pp. 235-236) de *Invocaciones*; el ser del mundo clásico aparece en escena en contraposición a la figura represora del deseo en el ámbito católico, “el exangüe dios cristiano”, utilizada, además, para comerciar; así, esta crítica al catolicismo debe inscribirse dentro del progresivo descreimiento de Cernuda hacia la religión en que se educó. El final del poema recrea el deseo reprimido en vías de realización:

Jóvenes sátiros
Que vivís en la selva, labios risueños ante el exangüe dios cristiano,
A quien el comerciante adora para mejor cobrar su mercancía,
Pies de jóvenes sátiros,
Danzad más presto cuando el amante llora,
Mientras lanza su tierna endecha...

⁸⁵⁶ Cf. la introducción de Amelia de Paz al tomo I, p. 51, en su edición de Juan José Domenchina, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1995, 2 tomos (“Clásicos Madrileños”, 8 y 9).

Con el nombre de fauno, pero sin relación con el ambiente pastoril, se presenta este ser como imagen de una estatua en la que se ha capturado la belleza perdurable del momento, en el poema “El éxtasis” (p. 406), de *Vivir sin estar viviendo*:

La hermosura que el haber vivido
Pudo ser, unirá al alma
La muerte así, en un presente inmóvil,
Como el fauno en su mármol extasiado
Es uno con la música.

Lorca introduce en su poesía a estos seres y personajes del mundo antiguo de acuerdo con la visión idílica del campo que el poeta quiere transmitir en ciertas ocasiones. Si *Poeta en Nueva York* es, entre otras cosas, una proclama del mundo urbanizado sin espacio para la naturaleza, ello es prueba del deseo lorquiano de un medio natural no perturbado por el hombre. Curiosamente, esos espacios naturales que con frecuencia forman parte de sus composiciones van a estar poblados de los más variados seres del catálogo de criaturas míticas de la Antigüedad. Y en gran medida se manifestarán como seguidores de Baco y Pan. En efecto, faunos, sátiros, silenos y bacantes son protagonistas de metáforas e imágenes poéticas lorquianas desde la temprana obra de juventud hasta su etapa superrealista. Y en cierto modo, la visión de los seres salvajes de la naturaleza mítica clásica se incardina en el eje de la ya vieja oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco, oposición que en la poesía de Lorca es bastante clara. Así, lo dionisiaco se asocia tanto a Dioniso y a Pan como al universo de los seres selváticos, tales como faunos, sátiros y silvanos; en varios poemas de la primera época lorquiana los encontramos con frecuencia como herencia modernista: es el caso de “Interior” (PIJ, nº 44, p. 197), donde se describe un jarrón. Por otro lado, el poema no esconde ciertas resonancias becquerianas:

En rincón polvoriento
Un jarrón dieciochesco
Muestra una escena rosa
De carácter faunesco
Con mujeres desnudas,
Con sátiros dorados,
Con guirnaldas de flores
De parques encantados.

En “Viejo sátiro” (PIJ, nº 13, p. 116) se realiza una descripción de la figura de lo que podría ser un anciano vagabundo (“peregrino [...] que recorres las calles entre insultos horribles”), aunque ya desde el título es llamado sátiro. De hecho, varios elementos lo asocian a esta figura mítica: el haber pertenecido al “campo de la Lujuria”, haber sido “maestro de maestros en locuras del sexo”, “amable compañero de los vinos alegres”, “viejecillo perverso de torcida mirada”, etc. También recibe el nombre latino: “viejo fauno”. De su “cuerpo desmedrado” se dice que fue “colmena rebotante de las mieles sagradas / que los faunos antiguos dejaron olvidadas”. Además, por la temática de la poesía anacreónica, gozosa

celebración de los placeres sensuales y del vino, se llama a este viejo sátiro “compadre apasionado del viejo Anacreonte”. En suma, el poema se localiza dentro de esa ambientación silvestre cercana al universo bucólico antiguo, sólo que centrado en la figura de este sátiro viejo. Por otra parte, hay que tener en cuenta que Lorca describe un ser mítico anciano, de la misma manera que hace con Apolo, Eros, Venus y otros dioses, como ya vimos.

De igual manera se habla del sátiro en “El macho cabrío” de *Libro de poemas* (OC, I, p. 175), donde se dice que estos seres, ya ancianos, han sufrido una metamorfosis en machos cabríos:

¡Machos cabríos!
Sois metamorfosis
De viejos sátiros
Perdidos ya.
Vais derramando lujuria virgen
Como no tuvo otro animal.

Al igual que sucede en la poesía de Cernuda, en Lorca el sátiro puede simbolizar el poder masculino y dominante, el sexo fuerte y el deseo carnal, que impone su dominio sobre un alma pura. Así, “Unos versos pobres y dolorosos” (PIJ, nº 61, p. 270) refleja cómo la pérdida de la inocencia abre la “rosa negra” a la vez que la “rosa blanca sus pétalos cerró”:

La inocencia que muere al ver en lontananza
Los cuernos tenebrosos del sátiro carnal
Que despierta en el pecho y oculta nuestra alma
Y nos rasga los velos de encanto virginal.

El corazón exclama: Te quiero y no te quiero.
Soy tuyo y no soy tuyo. Y el sátiro: Ja, ja,
Eres mío, muy mío... y le clava una flecha.
Y el corazón solloza lleno de vaguedad...

Pero la imagen puede ser naturalmente neutra, como en “El sátiro blanco” de *Suites* (OC, I, p. 278), que duerme recostado sobre las flores del narciso:

Sobre narcisos inmortales
dormía el sátiro blanco.

O simplemente ambientan el decorado pastoril y silvestre del poema, como en “La oración de las rosas” (OC, IV, p. 351), con su “vergel / En que los faunos moran”. Más cercano a la bucólica es, acaso, el poema “Julio” (PIJ, nº 84, p. 360), donde los alegres faunos cantan el esplendor de ese mes, acompañados de típicos instrumentos pastoriles:

Una comitiva de faunos cornudos
[...] agitando al aire sus sistros de oro
Celebran tu gloria...

Por otro lado, el viento raptor de jóvenes, tema recurrente en la poesía de Lorca, había alcanzado la mejor manifestación seguramente en el romance gitano “Preciosa y el aire” (PRG, pp. 177-182), como ya vimos.

En este poema, el viento –no caprichosamente llamado también “San Cristobalón”⁸⁵⁷– es un “sátiro de estrellas bajas” que fija su atención en esa estrella del bajo mundo personificada en la gitana Preciosa. Dentro ya de la estética superrealista de *Poeta en Nueva York*, reaparece la imagen del sátiro en el “Poema doble del lago Eden” (PNY, p. 166), composición que, además, no disimula sus raíces bucólicas: el poema lo encabeza el verso 1.146 de la segunda *Égloga* de Garcilaso. El poeta quiere acceder al jardín de los placeres, encontrar su amor, que más adelante pierde “cuando Saturno detuvo los trenes”. Ese jardín se identifica con la naturaleza a la que Lorca quiere volver, oprimido como está por la civilización:

Déjame pasar, hombrecillo de los cuernos,
al bosque de los desperezos
y los alegrísimos saltos.

Vayamos a otro poeta del 27. Continuando con un tema predilecto para él, Rafael Alberti basa casi todo un poemario, *A la pintura*, en visiones pictóricas. Los faunos y otros seres presentes en la pintura del genio italiano Buonarroti los muestra el poeta en el poema “Miguel Ángel” (II, 291-296), con “el fauno riendo, el torso roto, / brotando nueva fuente de la tierra”. Los faunos pictóricos se retoman en *Retornos de lo vivo lejano*. “Retornos de un museo deshabitado” (II, 500) hace revivir el momento en que Alberti contemplaba las pinturas magistrales del Prado:

Quiero sentarme, busco
descansar como en otros tiempos frente a la ansiada
selva de las audaces diosas desprevenidas,
separar con el mismo temblor del fauno el verde
volante de las hojas que las veda a mi anhelo.

A *Los 8 nombre de Picasso* pertenece “Picasso Antibes la joie de vivre” (III, 123), donde Alberti vuelve a recrear a los silvestres faunos, músicos y trotadores:

Las líneas musicales de los faunos
saltan por las troneras del castillo
mientras el aire sube, baja y sube
un girar desacorde de palomas.

La música del fauno se repite en “Pijas Picasso rajas” (III, 138), del mismo poemario, cuando se habla de “la tocata del fauno”. El fauno está igualmente presente en la enumeración caótica de “Piernas por alto viento” (III, 141), subtítulo “Escena picassiana”. Y también picassiana es esta descripción contenida en “Picasso Mougins la frenesie de vivre” (III, 180):

Cuernos de fauno, cornamentas cabrías, astas de velocípedo,
mano triste de minotauro con estoque.

En la poesía de Gerardo Diego, el fauno como genio de selvas y campos tiene su representación en estos versos de “Crear materia” (II, 535), del

⁸⁵⁷ Identificado con un sátiro o con Pan en *Títeres de cachiporra*, como ya apuntábamos en el capítulo de los mitos al hablar del viento enamorado y raptor de jóvenes.

libro *Poesía amorosa*, en donde un retrato de Claude Debussy despierta la imaginación del poeta, que ve en la frente del músico hipotéticos rasgos de fauno. No obstante, la mención al ser mítico está motivada por el título de una de las obras más conocidas del compositor francés, el *Preludio a la siesta de un fauno* (1894), inspirada en un poema de Mallarmé⁸⁵⁸:

Estoy pensando en ti y estoy mirando
mi retrato en color de Debussy.
Tú no le mires, sentiría celos.
Frente de fauno joven. Ser así,
ser como él, crear materia hermosa,
flauta de plata en el après-midi,
flauta de fuego, y Mallarmé que rabie.

Mayor entidad adquiere el juego creacionista basado en el fauno, dentro del poema “Festival con Ángel” (II, 841), perteneciente al libro de vejez *Carmen jubilar*. Diego habla de faunos y de “faunalias”, palabra creada para rimar con “Tesalias”:

Ángel, tienes razón.
¿Envejecido? No. El poeta vio lejos.
Vio lejos hacia atrás, hacia el futuro.
Faunas y faunalias
Y Tarsis y Tesalias.

Finalmente, otros seres propios de los bosques como Sileno, sátiro viejo, y las dríadas que ya vimos, los encontramos en la poesía de Alberti, concretamente en la “Balada que trajo un barco” (II, 683-684) de *Baladas y canciones del Paraná*, junto con otros elementos clásicos:

Las dríadas son las jacas
y los faunos los caballos.
(Un barco griego ha movido
los árboles del bañado.)
[...]
Ríe en chiripá Sileno,
borracho entre los naranjos.
Venus austral baila hoy
sobre un verde equivocado.

Un curioso silvano está presente en el “Madrigal de verano” del *Libro de poemas* (OC, I, p. 97) de Lorca. En este poema, la amada gitana Estrella es “danaide” y, en curioso cambio de sexo –a la manera en que opera Gerardo Diego–, silvano de género femenino:

Danaide del placer eres conmigo.
Femenino Silvano.

El personaje de otro poema de Lorca, “El pastor” (PIJ, nº 73, p. 318), es denominado “inconsciente silvano”, porque en verano copula con la tierra.

⁸⁵⁸ El poema *La tarde del fauno* de Mallarmé, junto con Garcilaso de la Vega, sirvió también de inspiración a Luis Cernuda para la composición de los poemas de *Égloga*, *Elegía*, *Oda*. Véase el análisis ya señalado de Gustavo Correa, “Mallarmé y Garcilaso en Cernuda”, en *Luis Cernuda*, edición de Derek Harris, p. 242.

Todos estas apariciones de personajes míticos de la Antigüedad grecolatina relacionados con el bosque aclaran, en nuestra opinión, la situación de la tradición clásica en los poetas españoles de vanguardia, ya que reflejan un grado más elaborado de penetración del clasicismo de Grecia y Roma, no reducida a los mitos más conocidos (Narciso, Ícaro, Tántalo...), sino ampliada a este inmenso campo de la fauna fantástica del bosque.

Dioniso, Pan y Anacreonte

La mitología del bosque y el campo no se cierra con estos seres míticos (ninfas, faunos, silvanos...), sino que incluye una parte de los dioses más representativos del panteón grecolatino: Diana, Dioniso, Pan, Cibeles, Ceres y Flora, principalmente. La poética vanguardista no huye de estos personajes, sino que los revitaliza y los dota de nuevos matices en las múltiples apariciones de las que son protagonistas en la obra poética de nuestros autores de vanguardia. Desde las menciones ultraístas a Pan, pasando por el acoplamiento de Baco a una perfecta estética vanguardista de la mano de Agustín Espinosa, los poetas de 27 pueden tomar en serio a Dioniso y Pan, como ocurre con Lorca, o desmitificarlos, como es el caso de Alberti. Dentro de los aspectos mejor tratados por los poetas del grupo destacan las múltiples referencias al mito de Pan y Siringe y las vistosas metáforas vanguardistas de Lorca, así como las visiones pictóricas de estos dioses y de las bacantes que tiene un poeta como Alberti. Los poetas del 27, además, se valen del dios Baco para conformar metonimias mitológicas que designan al vino, cosa que ya habían hecho anteriormente los ultraístas.

La poética vanguardista produce un poema modélico en la tradición del mundo pastoril con inclusión de dioses propios de este medio y seres diversos; de la mano del canario Agustín Espinosa (1897-1939) brotó “[Mr. Bacchus: eglógrafo puro]”, perteneciente a su libro *Poemas a Mme. Josephine*, escrito en 1932 y sólo publicado cincuenta años después. El dios Baco, personaje de égloga, dispensador de bebidas y aficionado a la danza moderna con su flauta tradicional al son de nuevos ritmos; las bacantes artificiales; faunos fabricados en serie; y el dios Pan, músico de jazz dignificado con el título británico de “sir”, desfilan por esta ensoñación bañada de la retórica vanguardista del maquinismo y las imágenes más audaces⁸⁵⁹:

Mr. Bacchus: eglógrafo puro:
gran *barman* mitológico:
dancing-master
internacional.
Dame *cock-tails* atlánticos,
con mapas de hidroaviones.
Y bacantes
de cartón-piedra alemán.
Dame la sed exacta.
El bosque azul recién pintado.

⁸⁵⁹ Citamos a partir de la antología *Poetas del 27...*, pp. 733-734.

El fauno de espalda numerada.
Y el taxímetro de sensualidad.
(Suenan en tu flauta *charleston*.
Haz negro de tu *jazz-band*
a Sir Pan.)

Ésta es, seguramente, la más depurada visión de los seres míticos del bosque que nos ha legado la vanguardia ortodoxa española, ya que las creaciones de otros poetas no logran, a nuestro juicio, tal grado de conjunción entre tradición pastoril mítica y expresión puramente vanguardista.

El dios Pan es materia, asimismo, de recreaciones en otros autores de la vanguardia española, como en el poema “Alegría Atlántica” de Rafael Laffón (*Mediodía*, nº 1, junio de 1926), donde el dios clásico proporciona al escritor contemporáneo la fórmula poética de sus estrofas (“Pan me ha dicho su secreto / –los secretos de su gramática–”). Una revista del ámbito gallego publica el texto prosístico “Maliaxe” (*Alborada*, nº 3, 1922) de Luis Amado Carballo (1901-1927), donde el dios Pan adorna un paisaje campestre primaveral:

Era na frol da primaveira.
O vello Pan, tanxía ao longe, na egloxica siringa asobiante, a rebuldeira
cántiga carnal.

Una visión distinta, tal vez más profunda, se encierra en la poesía de Lorca. En el capítulo dedicado a los dioses clásicos ya hemos tratado el tema de la contraposición de la figura de Dioniso o Baco a la de Apolo (o Minerva, o Venus), ya claramente apreciable en uno de sus primeros poemas, “Balada” (PIJ, nº 124, pp. 470-471). En él, tanto Baco como Pan se identifican con lo dionisiaco, en oposición a los valores apolíneos de Venus y Apolo (“Venus y Apolo ceden / su trono a Baco y Pan”). El dios Baco es sujeto del poema-sombra de “Verlaine”, titulado con el nombre del dios: “Baco” (sección “Tres retratos con sombra” de CPC, p. 129). En esa composición, un verso reproduce parte de uno de los atributos del dios, la pantera, ya que a Baco se le presenta sobre un carro tirado por esos animales⁸⁶⁰:

Como una pantera, su sombra,
acecha mi lírica sombra.

Por lo demás, el poema solamente puede relacionarse con el dios antiguo en el sentido del poder sexual de la higuera que “tiende sus brazos”, como el viento que persigue a la gitana del romance “Preciosa y el aire” o el aire que coge por la cintura a la muchacha del poema “[Arbolé arbolé]” (CPC, p. 121)⁸⁶¹.

En el poema “Sevilla” (PCJ, p. 196), la ciudad andaluza es el lugar donde, junto al desengaño que protagoniza el burlador natural de allí, don

⁸⁶⁰ Cf. Grimal, *Diccionario de mitología...*, p. 140. Sobre Baco, cf. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, pp. 175-186.

⁸⁶¹ Véase la nota de Menarini a la edición manejada de Espasa-Calpe.

Juan, tienen cabida el buen vino y el placer en sí mismo, representado por el dios Dioniso:

Y loca de horizonte
mezcla en su vino,
lo amargo de Don Juan
y lo perfecto de Dionisio.⁸⁶²

De nuevo Dioniso, aunque no se cita directamente, está representado en la “dionisiaca copa” de la “Elegía” del *Libro de poemas* (OC, I, p. 88), donde una mujer sufre el drama de la esterilidad, recurrente en Lorca y que alcanzará su más depurada expresión en la obra teatral *Yerma*:

Llevas en la boca tu melancolía
De pureza muerta, y en la dionisiaca
Copa de tu vientre la araña que teje
El velo infecundo que cubre la entraña
Nunca florecida con las vivas rosas,
Fruto de los besos.

La presencia de Ciso y Baco en la poesía de Lorca, ya estudiada por Rodríguez Alfageme⁸⁶³, a cuyo artículo nos remitimos para más detalles, es patente en “Apunte para una oda” (OC, I, p. 744):

Sombra, mujer y niño, sirena, lejanía.
Cisso [*sic*] llora en la ruina y Baco en el racimo.

Como hemos visto en la juvenil “Balada”, Lorca había explotado la relación entre el dios Dioniso y Pan, cuya figura, además, es bastante más habitual en Lorca que la de Dioniso o Baco. Así, como símbolo del desenfreno, del placer sensual y de la liberación de las ataduras sociales, en el poema “Canción” (PIJ, nº 4, p. 80), se dice acerca de “nuestros cuerpos” humanos que son “parques nebulosos donde Pan se asienta”, es decir, donde el placer sensual es natural. El propio yo poético es consciente de que Pan –el deseo– es parte de él, en el poema “Leda”⁸⁶⁴ (OC, I, p. 705):

Siento sobre mi frente
los cuernos de Pan.

El dios Pan reaparece en “Mar” de *Libro de poemas* (OC, I, p. 160) como idea de la lujuria y el pecado en contraposición a la santidad y pureza de Cristo, pues el poeta se dirige al mar señalando que “Cristo anduvo por ti, / Mas también lo hizo Pan”. En el contexto de orgía de “La gran balada del vino” (PIJ, nº 47, p. 216) los borrachos son vistos como faunos que desean a las “ninfas rosadas”, con la presencia lejana de un suspirante Pan:

Id a los manantiales y esperad como faunos,
Que las ninfas rosadas pronto aparecerán.

⁸⁶² En la versión manuscrita de este poema Lorca escribe el nombre del dios griego con una grafía helenizante: “Dionisios”. Véase el aparato crítico en la p. 196 de la edición citada de Espasa-Calpe.

⁸⁶³ En el artículo “Baco, Ciso y la hiedra: apuntes para la historia de un tópico literario”, en Ignacio Rodríguez Alfageme-Antonio Bravo García (coord.), *Tradición clásica...*, pp. 6-36.

⁸⁶⁴ No parece contener más referencia al mito de Leda que el título.

Llamadlas anhelantes con voces sensuales,
Que entre rumores vivos de acacias y rosales,
Que entre lluvias de nardos sobre rubios panales,
Que entre nieblas doradas de ritmos otoñales,
Ofrecerán mimosas sus senos virginales
A vosotros, brumosos bebedores geniales,
Mientras que en las distancias, entre mil recentales,
Suspirará vibrante el glorioso dios Pan.

Y la figura del macho cabrío, y del sátiro, por tanto, están fuertemente asociadas al dios, especialmente en lo referido a la potencia sexual. Así ocurre en “El macho cabrío”, con que se cierra *Libro de poemas* (OC, I, pp. 174-175), poema que une la imagen del dios Pan, a quien se llama “padre”, a la del macho cabrío. Destaca en el conjunto otra mención directa a la Grecia antigua:

Tu sed de sexo
Nunca se apaga;
¡Bien aprendiste
Del padre Pan!
[...]
Grecia vieja
Te comprenderá.

Pero incluso los momentos de gloria pasan para este dios. Así, en “Aria de primavera que es casi una elegía del mes de octubre” (PIJ, nº 62, p. 278), el dios es un “Pan anciano y galante”. No sólo viejo, sino también encadenado, se muestra en “Pan” (OC, I, p. 711), imagen que destaca la detención de los placeres sensuales:

¡Quién lo diría! Pan,
el viejo dios, está
encadenado.

Y en el breve poema “Pan” de la sección “Secretos” del libro *Suites* (OC, I, p. 235) al dios los cuernos se le transforman en alas, en una revitalización del tópico del mundo al revés:

¡Ved qué locura!
Los cuernos de Pan
se han vuelto alas
y como una mariposa
enorme
vuela por su selva
de fuego.
¡Ved qué locura!

En “La oración de las rosas” (OC, IV, p. 351), Pan y sus seguidoras (las panidas) se nos presentan en un ambiente modernista por donde se pasean los poetas Rubén Darío y Verlaine, quienes dejan claras las filiaciones del poema. Junto a la advocación a las rosas como seguidoras de Pan, están las

actitudes danzantes de estos y otros seres del bosque, como son los faunos. Mención aparte necesita la inclusión de la Virgen María en tal contexto⁸⁶⁵:

Panidas, sí, panidas,
Esencias de un Edén
De labios danzarines,
De senos de mujer.
Vosotras junto al mármol
La sangre sois de él,
Pero si fueseis olores del vergel
En que los faunos moran
Tenéis en vuestro ser
Una esencia divina:
María de Nazaret...

Asociado a Venus, Pan representa la unión del deseo carnal con el amor verdadero que aporta la diosa. Pero en el poema “Tardes estivales” (PIJ, nº 7, p. 91) el desenfreno se insinúa en la mención a las bacantes (“Se abrazan Pan y Venus cercados de bacantes”). En relación con las bacantes Lorca hablará de la bacanal, que para el poeta es, en cualquier caso, un momento nocturno, como demuestra el poema “La Noche” (PIJ, nº 9, p. 99), con sus “horas de bacanal y de placer”, que corresponden a la noche en que se escuchan “voces y gritos de lejana bacanal”. Y una “bacanal tremenda” sucede en el poema “Tentación” (PIJ, nº 8, p. 97). Por último, la iconografía de las bacantes hace su aparición en “Elegía” de *Libro de poemas* (OC, I, p. 89), donde de una mujer actual se afirma lo siguiente:

Te vas por la niebla del Otoño, virgen
Como Inés, Cecilia, y la dulce Clara,
Siendo una bacante que hubiera danzado
De pámpanos verdes y vid coronada.

Otra celebración del mundo antiguo caracterizada por el desenfreno es la fiesta de las saturnales. A ella se refiere el joven Lorca en el poema “Crepúsculo espiritual” (PIJ, nº 39, p. 183), pero como referencia al poemario *Poèmes saturniens* (1866) de Verlaine, referencia que alude a la homosexualidad del poeta francés⁸⁶⁶:

¿Acaso el Verlaine de las Saturnales
Sus lirás roza
En infinito rumor de rosales?...

Es muy interesante comprobar cómo Lorca recurre en ocasiones a la mitología para describir utensilios como la flauta del afilador, creada por el

⁸⁶⁵ No es rara, con todo, la conjunción de elementos míticos clásicos y elementos religiosos en la poesía de Lorca y de otros miembros de su grupo poético, como hemos podido comprobar en otros casos anteriores, especialmente si tenemos en cuenta la herencia de los poetas franceses simbolistas y parnasianos, obsesionados con la dualidad paganismo/cristianismo.

⁸⁶⁶ Cf. Ian Gibson, “Caballo azul de mi locura”. *Lorca y el mundo gay*, Barcelona, Planeta, 2009 (“España Escrita”, 19), p. 106, y las referencias ahí contenidas al libro de Ángel Sahuquillo *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad. Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*, Estocolmo, Universidad de Estocolmo, 1986.

dios Pan tras la transformación de su amada Siringe en caña, como cuenta Ovidio⁸⁶⁷; sucede en “Horas de verano” de *Suites* (OC, I, p. 223):

Afilador.
(Las tres.)
El alma de Pan
en los labios
del afilador.

Este mito de Pan y Siringe, que cuenta con más recreaciones por parte de Lorca, como ya hemos apuntado en otro capítulo, puede ser el trasfondo de algunas metáforas e imágenes contenidas en ciertos poemas. La siringa, parte central del mito, es citada directamente en el poema ya visto “Paisaje” del *Libro de poemas* (OC, I, p. 111):

Las ranas hacen del cauce
Una siringa encantada
Desafinada.

Tanto en “El sátiro blanco” de *Suites* (OC, I, p. 278) como en “Soledad insegura” (OC, I, p. 483), poemas que recrean el mito en cuestión, se une la flauta de caña a una fuente, es decir, a un decorado acuático. En el segundo caso, con el aditamento del mito de Tereo, Progne y Filomela, como ya vimos en su momento, pues “Filomela canta / [...] sobre la flauta fija de la fuente”. Por su parte, el poema “Segunda página. Cisne” de *Suites* (OC, I, p. 231) evoca la figura del cisne y su relación con Leda, aunque negando tanto este mito como el de Pan y Siringe (Ni Pan / ni Leda. [...] / Ni bosque / ni siringa)⁸⁶⁸.

En la poesía de Rafael Alberti, tampoco es raro encontrar al dios del vino, Baco o Dioniso, y a sus seguidoras, las bacantes. En un principio recurre el poeta gaditano a la desmitificación del dios, como en el poemario *Cal y canto* y su poema “Venus en ascensor” (I, 351-353), donde se incluye a Ceres en una pantalla cinematográfica junto a Baco:

Cinema. Noticiario. Artificio. Mentira.

En la pantalla anunciadora, Ceres
instantánea, embustera,
imprime a Baco un saldo de mujeres
de alcanfor y de cera.

En el resto de su poesía, casi siempre el dios aparece en breves menciones relacionadas con pintores que incluyen a esa divinidad antigua en sus cuadros. Es el caso de algunos poemas de *A la pintura*, como “Tiziano” (II, 300-301), donde destacan las figuras de Diana, Baco, Venus, Cupido, Dánae y Adonis. En “Rubens” (II, 319), Dioniso y las bacantes son meras figuras presentes en la descripción del ambiente pintado por el artista flamenco:

⁸⁶⁷ *Metamorfosis*, I, 689-712.

⁸⁶⁸ Cf. M^a Dolores Castro Jiménez, “Pan y Siringe...”, pp. 425-431. En este mismo trabajo se incluye, entre los poemas lorquianos referidos al mito, el titulado “Árbol de canción” de *Canciones*, aunque solamente por la mención a las cañas “de voz y gesto”.

¡Dionisos! ¡Cómo estallan los enjambres de mosto
bajo tu vagabunda risa voluminosa,
cómo ufanas tu vientre circunscrito al escándalo
de las contorneadas y repletas bacantes!

Y en relación con Rubens está el poema nº 24 (II, 327) de “Verde”, en el mismo libro:

Para Rubens, un rubio verde viña,
líquido por las plantas oscilantes de Baco.

En el poemario *Pleamar* el dios antiguo se describe a sí mismo en “Siglo XVII. Francia” (II, 249), con los atributos habituales del vino (mosto, en este caso) y pámpanos:

¿Conoces mi corazón
disfraz de mostos y pámpanos?
Sonríeme.
Yo soy Baco.

Por último, en “Retornos del amor ante las antiguas deidades” (II, 509), de *Retornos de lo vivo lejano*, ya vimos cómo las Gracias, las bacantes y las ninfas desfilan por este poema, con su poderoso contenido pastoril de seres míticos grecolatinos.

Pero la locura y el desenfreno asociados a la bacante pueden adquirir, en cambio, interpretaciones positivas como la de Pedro Salinas. La poética de la exaltación del momento concreto en el poeta madrileño considera la enloquecida libertad de acción de la bacante como la propia alegría. Así sucede en el poema “[De prisa, la alegría]” (p. 264), de *La voz a ti debida*:

De prisa, la alegría,
atropellada, loca.
Bacante disparada
del arco más casual
contra el cielo y el suelo.

Este poeta vuelve a mostrar el desenfreno de la pasión amorosa asociándola a la imagen típica de la bacante en *Largo lamento*, con el poema “Amor, mundo en peligro” (p. 542):

Esa que es grito y salto,
profesora de excesos,
modelo de arrebatos,
desatada bacante
que lleva el pelo suelto
para inquietar los aires,
esa
envidia de torrentes,
ejemplo de huracanes,
la favorita hija
de los dioses extremos
–amor, amor, amor–...

Por su parte, Vicente Aleixandre menciona a Dioniso en el poema “Hijo de la mar” (pp. 879-880), del libro *En un vasto dominio*. El poema recrea temas diversos del mundo antiguo, como la familia romana de los Flavios, la Bética, los botines o expolios artísticos de guerra, el “mar nuestro”... todo ello motivado por el hallazgo de un barco romano en la playa de Benalmádena. Entre los tesoros encontrados, figuran sin duda ánforas que en su día contuvieron licor, nombrado con la metonimia propia del mundo antiguo, es decir, mediante el nombre del dios del vino:

Aquí está: es la presea del mar. Justa. Dionisos
quizá, o su sombra infausta.

El ultraísmo de Guillermo de Torre se hizo eco también del dios, mediante un adjetivo que destaca de nuevo el desenfreno de la ebriedad y actúa como metonimia de “embriagado”. Se trata de “Canto dinámico”, publicado en la revista *Cervantes* (mayo de 1919):

Seccionar el Orbe innúmero
con mi cuerpo hiperfoliado,
dionisiácamente poseso.

Otro ejemplo ultraísta, de Antonio Espina esta vez, es “Concéntrica-Epílogo”, del libro *Signario* de 1923, donde de nuevo se emplea una metáfora mitológica basada en el dios Baco para designar al vino:

He chasqueado al Destino
Con el ánima líquida de la fruta de Baco.

Flora, Cibeles y Ceres

Aunque no en relación estricta con la mitología del bosque, podemos agrupar en este capítulo a tres divinidades que tienen una estrecha relación con las flores, el campo y las labores de labranza; son, respectivamente, Flora, Cibeles y Ceres, divinidades clásicas que los poetas de vanguardia incluyen en sus versos. De la primera de ella se vale Lorca en el “Martirio de Santa Olalla” (PRG, p. 275) para conformar una vistosa metonimia mitológica de las flores en general. Tal metonimia encierra, además, una curiosa imagen con la que Lorca pinta el crepúsculo coloreado en varias ocasiones⁸⁶⁹:

Flora desnuda se sube
por escalerillas de agua.

Un poema sin título de *Canciones y primeras canciones* (pp. 304-305) presenta a la diosa Venus y a uno de sus más emblemáticos amantes: el joven Adonis, que murió entre los dientes de un jabalí:

⁸⁶⁹ Cf. Vicente Cristóbal, “Imágenes lorquianas...”, pp. 381-382.

(Venus ríe la aurora
y Adonis los narcisos.)
[...]
(¡Venus ríe la aurora.
Ceres llora los trigos!)

Ya vimos, al hablar del mito de Venus y Adonis, cómo en este poema los personajes míticos actúan de acuerdo con las funciones que les son propias, como es el caso de Ceres, que “llora los trigos”, es decir, que derrama o produce ese cereal, y Baco, que “llora las uvas”, esto es, favorece la producción del vino. La misma diosa Ceres, tradicional símbolo de la fertilidad, adquiere su más clara representación, dentro de la poesía lorquiana, en “Elegía” del *Libro de poemas* (OC, I, p. 88), si bien fusionando –aunque sin relación directa– la mención clásica pagana con otra asociada a la religión católica, hecho que ya hemos podido ver en distintos poemas:

Como Ceres dieras tus espigas de oro
Si el amor dormido tu cuerpo tocara,
Y como la Virgen María pudieras
Brotar de tus senos otra Vía Láctea.

La diosa Ceres reaparece en la composición “En Málaga” (CPC, p. 177), donde, mediante una magistral metáfora se compara la gordura de una mujer con la figura de Ceres, diosa que se puede relacionar con Deméter y con la diosa madre de algunas religiones antiguas, figuras todas ellas que siempre son representadas en forma de mujeres orondas⁸⁷⁰:

Oscilando
–concha y loto a la vez–
viene tu culo
de Ceres en retórica de mármol.

Con la simbología de la fertilidad natural la volvemos a encontrar en el poema “Estío” (OC, I, p. 476)⁸⁷¹, que presenta la misma imagen de Ceres que el poema donde “Ceres llora los trigos” (CPC, p. 304). Ahora solamente se refuerza la imagen con una metáfora (“oro” en lugar de “trigo”):

Ceres ha llorado
sus lágrimas de oro.

Las profundas heridas
de los arados
han dado racimos
de lágrimas.
[...]
Ceres está muerta
sobre la campiña.
Su pecho

⁸⁷⁰ Recuérdese la Venus de Willendorf, escultura de una divinidad de la fertilidad, con sus redondeados contornos. Véase el artículo citado de Vicente Cristóbal, “Imágenes lorquianas...”, p. 384, quien también se sorprende de la opulencia de esta Ceres y apunta a una posible representación barroca de la diosa.

⁸⁷¹ Véase un análisis más detallado en Vicente Cristóbal, “Imágenes lorquianas...”, pp. 382-383.

acribillado de amapolas.
Su corazón
acribillado de cigarras.

La diosa ha sido vencida por Cristo (“El gran llanto de Cristo / recién nacido”), en una nueva conjunción de paganismo y cristianismo.

En otro poeta como Gerardo Diego, la rejoneadora a la que se dedica el “Madrigal a Concha Cintrón” (I, 1446-1450), de *La suerte o la muerte*, es contemplada desde el palco por una “rebotante Ceres”, metáfora mitológica sugerida tal vez por la gordura de una espectadora, con el mismo juego que acabamos de ver en Lorca. Una desmitificación completa la realiza Rafael Alberti en el poema “Venus en ascensor” (I, 351-353) de *Cal y canto*, con la Ceres que aparece en una pantalla cinematográfica con Baco, como ya vimos más arriba. En cambio, Jorge Guillén nos aporta la visión estoica, podríamos decir. En el poema “Fin” (*Y otros poemas*, p. 346), conmina al hombre a aceptar su destino mortal, su regreso al seno de la madre tierra, mediante la metáfora mitológica pertinente (“Tu ley se cumple ante materna Ceres”).

La diosa Cibeles, trasunto romano de la diosa griega Rea, inspira un soneto a Gerardo Diego en 1980, incluido en la sección *Hojas*, que lleva por título precisamente “Himno a Cibeles” (II, 1340), referente al famoso grupo escultórico madrileño⁸⁷²:

Oh madre majestad, diosa Cibeles
soberana en su trono, cielo en tierra,
esposa de Saturno a quien impeles,
cierras y abres su anillo –paz o guerra–.

Mueve tu carro, ordena a los uncidos
leones de tu mente poderosa
que desgarran tus límites henchidos
hacia todos los rumbos de la rosa.

Yo, Madrid, te hinco, ajusto entre tus sienes
no peineta, corona sí de almenas,
torres, prismas que incólumes sostienes.

Tuya, México, es; yo soy tu hermana.
Qué bien te sienta el bronce que hoy estrenas,
mi hechizo tú, mi espejo, mi lozana.

Diana. El mito de Acteón

Los bosques de la Antigüedad mítica eran el escenario de la actividad de la diosa Diana, protectora de los animales y de los manantiales. Para nuestros poetas cobran importancia su advocación como diosa de la luna, su ocupación de cazadora y la historia mítica protagonizada junto con Acteón⁸⁷³. Ya los autores ultraístas habían recreado el mito de Diana y Acteón de acuerdo con la tendencia poética que sostienen. Quien consigue

⁸⁷² Debemos recordar aquí el citado libro de Pilar González Serrano, *La Cibeles, nuestra señora...*

⁸⁷³ Ovidio, *Metamorfosis*, III, 138-252.

un ejemplo verdaderamente logrado de clasicismo y modernidad es Rafael Lasso de la Vega, poeta de inicios modernistas y, posteriormente, autor de vanguardia. En uno de sus poemas en lengua francesa, “Diana”, publicado el 1 de agosto de 1920 en el nº 47 de *Grecia* y en el nº 11 de *Cosmópolis*, recrea de forma muy particular el mito, trasladándolo a una moderna ciudad y con unos personajes tan prosaicos como un hortera y una criada. La composición denota una expresión literaria cercana al dadaísmo, con incoherencias y aleatoriedades varias, debidas a la abolición de la sintaxis y al deseo de plasmar el instante mediante una técnica simultaneísta:

El hortera paseante en bicicleta sortilegio
compromiso con mi criada desnuda en el patio
Es la recepción perfumería en los alrededores del domingo
comadrona espiritual de las entidades periódicas
casa de dormir al servicio de la ley
soñando con la murga a pasos de entresuelo
sorbete y cine restaurant hebdomadario,
algarabía soleada de los bailables cartomancia

El mito de Acteón viene a la memoria de un personaje del relato “Cuaderno de Eugenio Rivas” (*Gallo*, nº 2, abril de 1928), de Enrique Gómez Arboleya (1910-1959), en donde un muchacho decide alejarse preventivamente de las mujeres:

Así, todos los días, lucho conmigo mismo y me engaño. En la calle recuerdo el mito de Acteón: hay que abstenerse, concluyo. Pero en estos ratos de melancolía, censuro agriamente mi pereza desnuda de silogismo.

Un poeta cercano al 27 como José Moreno Villa recuerda el mito en “Góndola en palangana” (*El Sol*, 3 de septiembre de 1926), artículo que incluye una enumeración de dioses clásicos en este paseo del poeta por la Granja de San Ildefonso segoviana:

Paso por donde están Apolo, y Neptuno, y Anfitrite y Baco, y Andrómeda, y las Tres Gracias, y Eolo. –Gentil figura de plomo –le digo al paso–, qué poco me acudes en esta hora de calor. ¡Voy al mar! Diana la cazadora viene corriendo también. Es preciso adelantarse, no se repita lo de Acteón. Adiós, D. Esteban; adiós, maravilloso jardinero, tracista del Laberinto, émulo de D. Luis [de Góngora].

Por otro lado, ciertos poemas de Moreno Villa reviven a la diosa de la caza y los bosques, como los publicados en *España* el 2 de febrero de 1924 bajo el título de “Diurnales”. Uno de ellos, dedicado a la diosa Diana, puede ponerse en relación con los publicados por el mismo poeta dos años después en la revista *Alfar*, como enseguida veremos:

(Noche)
Luz de diana:
mata-voces,
mata-ímpetus,
mata-colores.
Puja-misterio,
puja-terrores,
puja embelecados,
luz de Diana.

Mate polvo de aluminio
enfía la yerba mansa.
En la serpiente del río,
brillante polvo de plata.

Moreno Villa publica los “Altos en la resurrección” (*Alfar*, abril de 1926), donde la presencia de la mitología es decisiva, llegando a representar a Diana en pleno baño:

Mira el agua lasciva
deleitarse en Diana;
cómo se enrosca, cómo se ciñe,
cómo espumea y brilla en sus ancas!

La flechera le rinde
una a una sus gracias;
el blando vientre, los duros senos,
el cuello largo, la lisa espalda.

Y es el agua lasciva
la que quiere cegarla:
¡con qué codicia, con qué furores!
¡Cómo se obstina en negarla!

Agua lasciva
que besas y bramas:
¡pon en los más hermosos cabellos
el mejor millón de tus lágrimas!

Que la diosa no es para ti.
No es para nadie Diana.
Ya se fue; ya se fue por el bosque.
La muerte le sobra, y le regala.

Más adelante, Moreno introduce la transformación de Diana en Selené, que contemplará a su joven amado Endimión. La acentuación “Selené” responde, sin duda, a una prosodia helenizante tomada de la moda francesa:

Llegada la noche, Diana se transformará en Selené. Sustituye a su hermano Apolo y se inviste de majestad. Deja su vida de agreste naturaleza, sus brincos mortales sobre desfiladeros y sus persecuciones a las fieras, por la serena claridad y la fría indiferencia. Sus ninfas se hacen estrellas. Únicamente sus lebreles continúan abajo y sin resignación. Ladran de abandono y de envidia.

Yo miro en esta transformación de Diana en Selené y de Luna en Artemisa un signo más de que la vida es pausa y resurrección. Resurrección con altos o pausas de miramiento y recreo.

Habías de ser tú, admirable Diana, de largos y bellos músculos perniles, casta e insomne, la que amase al pobrecito cabrero Endimión, sumido eternamente en el sueño.

¿Adónde voy con este zagal dormido
y con esta moza despierta?
El zagal es rémora y peso,
la virgen no admite caricias.
¿Adónde voy con estos contrarios?
A la luz, a la sombra;

al amor, a la castidad;
al torpor, a la inteligencia;
a lo próximo, a lo lejano;
a la Tierra, al cielo;
a la sonrisa, al llanto.

Dentro ya del grupo del 27, Pedro Salinas parece recordar también el mito en su poema “Volverse sombra” (p. 521), del libro *Largo lamento*, ya que la mención a la contemplación de gacelas y diosas nos acerca al escenario propio del mito narrado por Ovidio:

Y el daño que hace el hombre
a los seres más tiernos
que nos arrancan siempre lágrimas
porque los vemos,
tan sólo con mirarlos a los ojos
—igual que a las gacelas y a las diosas—
a ellos y a su destino al mismo tiempo
está en enamorarse. Se llama amor.

Un caso de excepción dentro de la pervivencia de los mitos clásicos grecolatinos en la poesía española contemporánea lo constituye el poema “Acteón que se salva”, del libro *Homenaje* (p. 324) de Jorge Guillén. El poeta traslada al presente la historia, situando al joven llamado Acteón — “tan culto era el linaje”, ironiza el poeta— en una “campiña urbanizada [...] Sin faunos, sin insectos”. El moderno Acteón “se descubre delante / De un campo de nudistas”, pero el exhibicionismo de la vida moderna libra al joven de cualquier castigo:

Sin ninfas ni deidad, sin amor la belleza,
Acteón se va en busca de una casa de té.

Pero en el ámbito del grupo del 27, es Rafael Alberti el poeta que más profundiza en este mito. Como apunta Ramos Jurado⁸⁷⁴, la sensualidad propia de Venus puede atribuirse a la casta diosa Diana, como sucede en un poema del libro *El matador* titulado “El monje” (II, 944-946). Aquí la diosa Diana es “símbolo de la tentación carnal del monje”⁸⁷⁵; pero especialmente significativo es el hecho de que la escena puede remitir al mito de Acteón y Diana, donde el desgraciado cazador contempla la desnudez de la diosa. En el contexto cristiano del presente poema, el monje le pide a Dios que le libre de la tentación, que finalmente consiste en el cuerpo desnudo de Diana:

¡Señor, Señor, no dejes que el demonio
me tiente con la vida entre los muertos!
Es el otoño, ayúdame a sumirme,
tranquilo, en el Oficio de tinieblas.
Prefiero tu agonía, tus lentos estertores,
la lanzada mortal de tu costado
al temblor de los muslos de Diana.
¡Derríbala, Señor, mira que viene!
¡Levanta un huracán, mándale un rayo,

⁸⁷⁴ Ramos Jurado, “Retorno a los orígenes. La tradición clásica...”, pp. 81-82.

⁸⁷⁵ Ramos Jurado, “Retorno a los orígenes. La tradición clásica...”, p. 81.

fulmina su dorada fortaleza,
 su terrible hermosura,
 pues hasta tú, Señor,
 no escaparás al nudo de su abrazo!
 Pero ¡no, no, Dios mío! ¿Qué vas a hacer? ¡Detente!
 ¡No lo mires, Diana, mi Diana!
 ¡Huye conmigo, huye! Es poderoso,
 bello, tierno y amante, cuando quiere.
 ¡Déjamela, Señor! ¡Es mía, sólo mía!
 No presentes batalla por su cuerpo.
 Guarda tus labios para orar tan sólo,
 para la dulce luz de tus divinas
 palabras. No los manches,
 como yo, vil mortal, en la impureza
 de los hondos abismos de Diana.
 ¡Déjalos tú, Señor, para mi boca!
 No me importan las penas de tu infierno.
 Por ella me perdí, por ella ahora
 quiero salvarme de esta triste vida,
 de este lento morirme que me impuse.
 ¡No me la quites, no me la arrebatas!
 ¡Atrás, atrás, Señor, pues soy un hombre,
 un homicida, un deicida, un hombre
 como aquellos, Señor, que te mataron!
 ¡Suelta a Diana, suéltala! ¡Dios mío!
 ¿Pero dónde estás tú, que no te veo?
 ¿Dónde mi amor, Diana, mi Diana,
 el ancho río de mis ciegas noches,
 mi rebosante juventud, mi ardiente,
 desvanecido sueño desbocado?

Curiosamente, un tema similar lo presenta el poema inmediatamente anterior a éste. Titulado “La siesta” (II, 942-943) y ambientado en un decorado bucólico, reproduce los pensamientos de una mujer que se baña en aparente soledad. Sin embargo, súbitamente se siente observada; entre la maleza, un hombre se masturba. Pero a diferencia del mito clásico que parece esconderse tras este poema, aquí la Diana moderna desea que el hombre se una a ella. La ausencia de la castidad prototípica es la nota predominante en los versos finales del poema, en los que, además, se habla de un perro, dato que nos acerca, aún más, al mito de Acteón⁸⁷⁶:

¡Ah, qué alivio el rumor de la corriente!
 Nadie me ve desnuda en el remanso.

El agua ciñe mis piernas.
 El agua.
 Sólo me las ciñe el agua.

El agua abraza mi talle.
 El agua.
 Sólo me lo abraza el agua.

⁸⁷⁶ Por su contenido erótico, el poema parece salido, salvando las fechas, del *Cancionero moderno de obras alegres*, supuestamente impreso en Londres por H. W. Spurr, 1875 (existe edición facsímil en la Colección Visor de Poesía, nº 200, Madrid, Visor, 1985), que reproduce poemas eróticos de autores españoles del Barroco al siglo XIX.

El agua besa mis pechos.
El agua.
Sólo me los besa el agua.

El agua cubre mis hombros.
El agua.
Sólo me los cubre el agua.

El agua sólo me mira
el cuerpo fuera del agua.
El agua.

¿Sólo el agua? ¿Qué veo?
Algo se mueve frente a mí, mirándome,
mientras sube creciendo entre los juncos.
¡Qué tallo nunca visto!
¡Cómo al crecer se ensancha y enrojece
la extraña y dura flor que lo corona!
¿Flor o fruta? Más bien parecería
un fresón inflamado, suspendido
de un tronco de bambú. Sube más alto.
Se inclina ahora. Se detiene, inmóvil.
De pronto, se estremece como si lo agitara
una mano invisible... Va a reventar la flor,
va a abrirse, va a estallar... ¡Oh, qué hermosura!
Se ha derramado en lágrimas de nieve.
Ya no está. ¿Dónde ha ido?
Se ha doblado y perdido en la maleza.
¡Vuelve, vuelve! ¡Levántate de nuevo!
Estoy temblando... ¡Sube, sube, sube!
Me arden las piernas... ¡Vuelve! Se me rompen
los pechos... Tengo sed...
La boca se me amarga...
No veo... Se me queman
los ojos... ¡Vuelve! El sol
se echa encima de mí mordiéndome la sangre.
Ladra Rey a lo lejos... El arroyo
me lame un brazo con su lengua fría...
¡Vuelve! Te espero... ¡Vuelve!

Pero la visión de Diana como diosa sensual no se limita a este poema, sino que en “Retornos del amor ante las antiguas deidades” (II, 509), de *Retornos de lo vivo lejano*, ya se había visto a la diosa cazadora como ser deseable desde un punto de vista carnal:

Sñarte, amor, sñarte como entonces,
ante aquellas Dianas desceñidas,
aquellas diosas de robustos pechos
y el viento impune entre las libres piernas.

En un poema de vejez del gaditano, la diosa se nos muestra en una actitud poco casta, mostrando un pecho. Se trata de una composición del “Primer cuaderno chino” (III, 557) de *Versos sueltos de cada día*, y, en cualquier caso, se circunscribe dentro del gran grupo de poemas albertianos inspirados por visiones pictóricas:

¿Duermen los cuadros? ¿Duermen? Si yo entrara
con sigilo, esta noche, en el museo,

¿dormirás tú, duquesa sin vestido?
¿Y tú, Diana, la del seno al aire,
huirías conmigo a los jardines?

Más acorde al sentido tradicional de la casta diosa cazadora Diana están estos versos del poema ya visto “Siglo XVII. Francia” (II, 248) de *Pleamar*:

Gracia de cierva a escape y a propósito para
el disparo elegante de una Diana mentida...

Y con el modelo del pintor flamenco como telón de fondo, el poema “Rubens” (II, 319), de *A la pintura*, recrea a la diosa Diana como cazadora:

...que la tormenta piense en el riesgo que corre
de abrirse al firmamento de las alegorías,
y la Belleza bella, en un despertar súbito,
verterse en los cabellos de Diana cazadora.

De modo similar, en el poema “Un tiempo claro para Italia” (II, 388) de *Signos del día*, con mención a la también campestre Galatea:

Los ojos alimente la Pintura.
Abran cielos lumínicos reales
por paredes y techos de colores;
que Galatea corra por la arena,
que el grito de Diana
salte, orlado de perros, los alcores...

Diana cazadora y un Acteón envejecido pueblan el poema nº 30 (II, 866) de la sección “El otoño, otra vez”, de *Abierto a todas horas*:

Solo y abandonado de mis perros,
el otoño me invade lentamente.
Diana murió a la puerta de la casa.
No sé cuál fue su muerte.
Sé que la llevó el agua de la acequia
y la dejó en la noche al pie de un árbol.
Vive aún, enterrada en mi jardín,
a la sombra del álamo
donde también descansa el otro fiel amigo:
Alano.

En la primera poesía de Lorca, Diana asociada a la Luna bajo el nombre de Febe, es virgen diosa de la castidad⁸⁷⁷. Tal divinidad aparece en el contexto modernista del poema “La mujer lejana” (PIJ, nº 24, p. 138), regado por otras referencias clásicas. El amor, Eros, que se concreta en el deseo del poeta, renace mediante una metáfora:

Febe se apaga lánguida ante ti, humillada,
Y se escarcha de flores la cabeza de Eros.

⁸⁷⁷ Así sucede en Ovidio, *Metamorfosis* I, 11, 476; XII, 36.

Diana, identificada de nuevo con la Luna, surge en el poema “Tierra y luna” (OC, I, pp. 577-578); virgen cazadora de hombres en Lorca (como lo era de fieras en Eurípides⁸⁷⁸), no debe olvidarse que la luna es símbolo habitual de muerte en el poeta granadino⁸⁷⁹. Según Camacho Rojo⁸⁸⁰, siguiendo a García-Posada, “la naturaleza marmórea de los pies ha de relacionarse con la igualdad Diana-luna-muerte”:

Pero entonces bajó la luna despeñada por las escaleras
[...]
llenando de pies de mármol la llanura sin recodos
[...]
¡Oh Diana, Diana! Diana vacía.
Convexa resonancia donde la abeja se vuelve loca.

Como ya señalábamos al comienzo de este capítulo, la exclamación puede invocar primordialmente la pérdida del bosque a favor de la organización urbana, connotación propia de *Poeta en Nueva York*. En la “Fábula y rueda de los tres amigos” (PNY, pp. 118-119), tal vez con el significado de acceso a lo prohibido, la casta diosa “es dura” pero puede mostrar veladamente sus senos:

Tibia leche encerrada de las recién paridas
agitaba las rosas con un largo dolor blanco
[...]
Diana es dura,
pero a veces tiene los pechos nublados.
Puede la piedra blanca latir en la sangre del ciervo
y el ciervo puede soñar por los ojos de un caballo.

Como bien apunta Camacho Rojo, estos versos reúnen al menos tres alusiones relacionadas con el mito de la diosa Diana: es la diosa de los alumbramientos, el ciervo es el animal asociado a ella y, finalmente, su santuario en Aricia es el encargado de albergar a Hipólito tras morir aprisionado en las riendas de los caballos espantados por un toro surgido del mar, tal como cuenta Ovidio⁸⁸¹. Esta última alusión, sin embargo, no nos parece tan clara, ya que solamente está sustentada en la mención a los ojos del caballo⁸⁸².

Dentro de la habitual referencia a la mujer amada como diosa, Vicente Aleixandre parece entrever a nuestra Diana en “Cántico amante para después de mi muerte” (pp. 652-653), de *Nacimiento último*, en tanto que diosa del bosque y de las fieras:

Porque yo te vi alta y juvenil refulgir en el bosque, [...]
mientras los pájaros encendidos desliaban sus lenguas

⁸⁷⁸ En el artículo citado de Camacho Rojo, “Apuntes para un estudio...”, pp. 55-73, se analizan las dos apariciones de Diana en la poesía de Lorca. Respecto a la identificación de Diana con la Luna se aportan pasajes de Nono, Catulo, Virgilio y Horacio.

⁸⁷⁹ Miguel García-Posada, *Lorca: interpretación...*, pp. 123-128 y 256-259.

⁸⁸⁰ “Apuntes para un estudio...”, p. 65.

⁸⁸¹ *Metamorfosis* XV, 506-546.

⁸⁸² García-Posada, *Lorca: interpretación...*, pp. 127-128, analiza estos versos, pero simplemente señala que Diana es aquí “norma de clasicidad”.

y las fieras hermosas a tus pies se tendían y un palio celeste
de aves resplandecientes
daba aplauso de vuelos como una selva elevándose.

Y finalmente exclama el poeta:

¡Ah, cuerpo desnudo, diosa justa, cifra de mi minuto...

En Cernuda también se vislumbra a la diosa Diana, especialmente si tenemos en cuenta su relación con la luna⁸⁸³. No obstante, aunque el poeta no explicita el nombre de la diosa, parece estar presente en el poema inicial de *Las nubes*, “Noche de luna” (p. 251-254), en que asistimos a la exposición de algunos atributos de la diosa, como la relación con la caza (“un neblí sobre el puño”), la virginidad (“aquella diosa virgen”) y la esterilidad (“estéril tal su hermosura virginal”).

3.- Géneros diversos y tópicos literarios de la Antigüedad

3.1.- Geórgicas

Ligadas en cierta manera al género bucólico están las *Geórgicas* virgilianas, al menos en lo que contienen de elementos de la vida rural. Si el bucolismo y sus tópicos literarios se manifiestan de diversos modos en la vanguardia española, igualmente lo geórgico, variedad temática del género didáctico, será fuente de ciertos pasajes dentro de la obra de los poetas del 27 y de algún que otro coetáneo vanguardista. Aunque el Virgilio de las *Geórgicas* se trate de un modelo lejano, y seguramente no seguido al pie de la letra, supone el escalón primero del cual partir para el estudio de la pervivencia clásica⁸⁸⁴. Por otro lado, las descripciones de las tareas del campo que centran *Los trabajos y los días* de Hesiodo pueden, a su modo, estar en el fondo de ciertos pasajes poéticos contemporáneos.

En efecto, aunque simplemente sea por la similar temática agraria y campesina, es posible que de alguna manera las *Geórgicas* de Virgilio hayan inspirado todo un poemario de Emilio Prados, el *Calendario incompleto del pan y el pescado* (I, 415-442), compuesto entre los años 1933 y 1934. Pero en relación con Virgilio se encuentra, sin duda, la mención de Gerardo Diego a la geórgica en el poema “A los vietnameses” (II, 248) del libro *Variación 2*:

Ondeaban las danzas
sus canastillos mágicos de flores
serpeando mudanzas
de fastuosos colores,
geórgicas leyendas y fulgores.

⁸⁸³ La relación la comenta someramente Luis Gómez Canseco en “Lo mitológico en Cernuda...”, pp. 115-117.

⁸⁸⁴ Cf. la tesis doctoral inédita de Elena Herreros Tabernero, *Las Geórgicas de Virgilio en la literatura española*, dirigida por Vicente Cristóbal López y defendida en la Universidad Complutense de Madrid el 29 de septiembre de 1998.

El empleo de la palabra “geórgica” es definitivo para enlazar el texto moderno con el autor latino, aunque sea a un nivel básico de cita. Idéntico procedimiento subyace en la cita de otra obra literaria de la Antigüedad clásica como *Los trabajos y los días*, pues, además de Virgilio, la vida del campo se contempla a través del poema hesiódico, que en el propio Diego encuentra su eco en el soneto “Argenta” (I, 1196), de *Mi Santander, mi cuna, mi palabra*. El poeta lamenta la pérdida del orden natural de las cosas, entre las cuales se halla el ordenamiento de las tareas humanas, que recuerdan la intención del poema griego antiguo de Hesiodo:

Oh flor de los trabajos y los días,
desmelenada flor de los ensayos,
¿quién te alzaré en mi valle de picayos,
luz de rabeles, paz de chirimías?

La figura de Hesiodo es homenajeada también por Luis Cernuda en un poema de *Invocaciones*, aunque de manera mucho más profunda e intensa. En el magnífico “Himno a la tristeza” (p. 244), publicado anteriormente en la revista *Caballo verde para la poesía* (nº 2, noviembre de 1935), la obra del poeta griego se insinúa subrepticamente mediante el sintagma “trabajados días”, con el cual el poeta sevillano deja traslucir la conexión espiritual y textual con Hesiodo, cuya visión afanosa de la vida humana es reiterada por Cernuda a lo largo de este poema, dirigido a la tristeza:

Olvidándome voy en este vago cuerpo,
Nutrido por las hierbas leves
Y las brillantes frutas de la tierra,
El pan y el vino alados,
En mi nocturno lecho a solas. [...]

Ellos, los dioses, alguna vez olvidan
El tosco hilo de nuestros trabajados días,
Pero tú, celeste donadora recóndita,
Nunca los ojos quitas de tus hijos
Los hombres, por el mal hostigados.

La influencia conjunta de Hesiodo y del Virgilio de las *Geórgicas* parece apreciarse en el poema “Éstos son los oficios”, de Arturo Serrano Plaja (1909-1979), publicado en el mismo número de la citada revista (*Caballo verde para la poesía*, nº 2, noviembre de 1935). El poema, en monótona salmodia, recorre las estaciones de la agricultura y la ganadería, añadiendo otros trabajos más propios del mundo contemporáneo, así como la innovación de la corriente eléctrica. Transcribimos algunos fragmentos significativos:

Primero son los bueyes.
Primero las testuces humilladas y los hombres desnudos,
y la tala del bosque con sonido a lamento.
Primero cierta estrella brilla más alta o baja
y las grullas anuncian las lluvias invernales
preparando la gracia y las espigas. [...]
Primero son los bueyes
y luego vendrá el pan en los oficios,
vendrá el pan, el aceite y la canela,
después de golondrinas llorando por el cielo,

pasadas las cigarras y las roncadas voces del estío,
 vendrá el pan y la lumbre,
 vendrá el amor de invierno
 después de los vapores calientes de la tierra
 y de las fiebres lentas o círculos de plomo
 que pesan en el fino lenguaje de las hoces... [...]
 Hay bombillas azules y el sabor a calambre
 y amperios y veloces corrientes como voltios,
 y hay ácido sulfúrico que muerde
 ciudades de palastro,
 y hay decretos de zinc
 para manos azules, para senos azules;
 para pechos sin luz, hay una luz, un árbol,
 un júbilo poblado de pájaros y harina
 con suavidad de hueso,
 con un calor de otoño, de plumas imprevistas,
 de almendros florecidos y palomas leales.

Estos son los oficios.
 La ley de los trabajos es ésta
 decretada, entre brumas, por alcaldes del mar.

Ya hemos señalado la relación entre los poemas de Lorca compuestos en Nueva York y el mundo bucólico de Virgilio. En “Tierra y luna” (OC, I, p. 578) se habla de una “Diana vacía” y de la abeja “que se vuelve loca”. La pérdida de razón del insecto nos lo acerca al mundo humano, al modo de la compleja y “humanizada” organización de las abejas que Virgilio detalla en la primera parte del cuarto libro de las *Geórgicas*.

Existe, incluso, un eco textual preciso de las *Geórgicas* virgilianas en un poeta del 27 en el que no es muy esperable la presencia clásica. Pero en *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre, el poema “Hijos de los campos” (pp. 568-569) abunda en el esquema básico de la geórgica virgiliana, es decir, una descripción de tareas agrícolas y de la vida en el campo. La idea de la felicidad ignorante es común a ambos poemas, pues Aleixandre reproduce una de las sentencias más conocidas del poema virgiliano (*Geórgicas*, II, 458-459):

O fortunatos nimium, sua si bona norint,
 agricolas!⁸⁸⁵

El poema de Aleixandre la reformula del siguiente modo:

¡Oh ignorantes, sabios del vivir, que como hijos del sol pobláis el día!

Por último, cabe señalar la “Geórgica personal” de Jorge Guillén en *Homenaje* (p. 192), donde el poeta se recrea en la etimología de su propio nombre, muy lejos de cualquier eco del género clásico virgiliano. En cambio, éste sí se encuentra presente en “La tierra y el hombre. Geórgicas” (*Final*, p. 248), con el recuerdo, además, al Fray Luis traductor del poema latino.⁸⁸⁶

⁸⁸⁵ “¡Oh, si supieran los bienes que tienen, felices mil veces / los labradores!”, según la traducción en hexámetros castellanos de Vicente Cristóbal ofrecida en su libro *Virgilio*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000 (“Biblioteca de la Literatura Latina. Colección Escritores y Textos”, 8), p. 57.

⁸⁸⁶ Cf. Vicente Cristóbal, “Virgilio en Jorge Guillén”, pp. 39-41.

3.2.- Elegía, oda, epigrama, sátira, fábula y anacreónica

Los poetas de vanguardia se acercan ocasionalmente a estos otros géneros propios de la literatura grecolatina, aunque proyectados en la literatura romance con abundante fortuna. El impulso clásico estrictamente formal no continúa en la poética contemporánea, sino que ésta adopta, a su modo, la denominación clásica para unas composiciones que realmente no se corresponden siempre con la tradición heredada. No obstante, el género clásico puede filtrarse en la poesía contemporánea sin que el poeta necesariamente precise de modo nominal el género que se trasluce en su obra.

En el caso de la elegía, si algunos poetas titulan sus poemas sirviéndose de la denominación clásica sin mayor relación con la Antigüedad⁸⁸⁷, otros sí reproducen alguna característica del género clásico con mayor o menor rigor. La fuerte impronta de las preceptivas clasicistas centran la temática de la elegía postclásica en el asunto funerario, aun cuando la elegía clásica romana es predominantemente amorosa. Por ello, la elegía presente en la poesía española de vanguardia adopta este carácter funeral. Aparte de los elementos elegíacos señalados, en general, en poemas de Cernuda, Altolaguirre, Concha Méndez y Pedro Pérez-Clotet por los comentaristas de la antología de Austral, a los que nos remitimos⁸⁸⁸, seguramente el caso más conocido de elegía en la poesía española contemporánea es el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1934) de Federico García Lorca. Sin mencionar explícitamente el género clásico, Lorca crea un *planctus* muy adecuado al carácter funerario del canto elegíaco, si bien no necesariamente de herencia clásica latina, como decimos, y, por supuesto adaptado a su propia poética de vanguardia.

El género pervive en un corpus de poemas destacable de la poesía de Vicente Aleixandre. “Elegías y poemas elegíacos” (pp. 359-373) se titula la tercera sección de *La destrucción o el amor*, con poemas como “A la muerte”, “La luz”, “Canción a una muchacha muerta”, “Eterno secreto”, etc. Las composiciones conservan el carácter lamentoso que se exige de la elegía postclásica, sin que parezca haber ningún caso de influencia o recreación de un texto concreto. No obstante, es importante destacar cómo en uno de los libros vanguardistas españoles de mayor importancia, como es el caso de este poemario de Aleixandre, hallamos un ejemplo de pervivencia de un género que, aún con las consabidas transformaciones, hunde sus raíces en la literatura clásica latina.

Los estudiosos María Márquez y Miguel Ángel Márquez⁸⁸⁹ han señalado la presencia directa de Propertio (elegía I, 3) en la visión del joven amado

⁸⁸⁷ Como la “Elegía” del *Libro de poemas* de Lorca (OC, I, pp. 88-90).

⁸⁸⁸ *Poetas del 27...*, en las introducciones correspondientes a los poetas señalados. Por ejemplo, tenemos noticias de unas *Elegías europeas* de Eugenio Montes editadas en Madrid, Afrodisio Aguado, 1949.

⁸⁸⁹ Cf. el artículo de María Márquez y Miguel Ángel Márquez, “Comentario a *Elegía*: la influencia grecolatina en Cernuda”, en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1989, tomo III, pp. 577-583. En pp. 579-580: “Cernuda parece haber recibido la influencia de la elegía latina en todos los niveles poéticos. En primer lugar, utiliza un recurso propio del género: la llegada del amanecer, hora propiamente elegíaca, como tema de la composición en anillo del poema. Otros elementos secundarios se le añaden: canto de las aves, queja ante el nuevo día o la liberación de las penas de amor con la aurora, provienen igualmente de sus modelos clásicos. En segundo

dormido que ocupa la parte central del poema de Luis Cernuda “Elegía” (pp. 133-135), de *Egloga, Elegía, Oda*, aunque es más probable que cuente la tradición de este género en las letras hispanas de los Siglos de Oro que la huella del poeta romano.

Por otro lado, el poema de Cernuda está cerca de la fábula mitológica española, tanto por su ambiente como por su vocabulario. Recuértese que este poema supone un ejemplo del narcisismo presente en la obra del sevillano, al igual que la “Oda” (pp. 135-140), poema que representa el tercer género poético clásico tanteado por Cernuda, junto a la elegía y a la égloga; en esta “Oda” se introduce un dios que terminará siendo un Narciso reflejado en las aguas y sumergido tras el deseo. Finalmente, debemos señalar el caso de “Elegía española II”, de *Las nubes*, poema que recupera el tono funerario del género, aplicado ahora a la circunstancia de la Guerra Civil española. Otro poeta como Gerardo Diego escribe la “Elegía heroica del Alcázar”, de *La luna en el desierto y otros poemas*, a la que ya hemos tenido ocasión de referirnos anteriormente.

La oda es otro género clásico que puede servir como inspiración en cuanto al título, pero también como forma de expresión elevada y de intención laudatoria, cercana a una poesía de exaltación que podríamos considerar sinónima de “himno”. Así ocurre en la “Oda a Belmonte” (I, 1386) de *La suerte o la muerte*, poemario de Gerardo Diego, o incluso en unión de la estética superrealista en la “Oda a Salvador Dalí” de Lorca. No hay duda de la importancia que este género clásico tiene para el poeta granadino, autor, igualmente, de la “Oda a Walt Whitman” incluida en *Poeta en Nueva York*, del “Apunte para una oda” (OC, I, p. 743-744), de la “Oda y burla de Sesostris y Sardanápalo” (OC, I, pp. 744-746) o de la “Oda al toro de lidia” (OC, I, p. 746), si bien no son composiciones necesariamente cercanas al carácter de la oda antigua. El humorismo tiene cabida en poemas como la “Oda a los bolos” del poemario de Diego *Mi Santander, mi cuna, mi palabra*, o en la más acusadamente satírica “Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930” del poeta tinerfeño Agustín Espinosa. Este poema, deudor del Superrealismo, con total ausencia de la solemnidad propia de la oda clásica, con todo, quiere emular la oda coral pindárica, ya que el poema se refiere a sí mismo como “epinicio”⁸⁹⁰. Otras noticias sobre libros de odas incluyen al ultraísta Adriano del Valle, quien publica, ya en 1957, una *Oda náutica a Cádiz* y a un autor cercano al 27 como el canario Pedro García Cabrera (1905-1981) se le debe la publicación en 1947 de unas *Odas de vidrio, madera y cartón*.

La herencia del género del epigrama en España recorre abundantemente nuestra literatura, influida tal vez por el hecho de que el más insigne cultivador del género en Roma –Marcial– fuera hispano⁸⁹¹. El epigrama

lugar, para fijar la atención sobre el amado se recurre a un tópico muy conocido: la lámpara testigo del amor, personificada y a punto de extinguirse. [...] Por último, tiñe ese ambiente amoroso cierta *inertia*, característica común con la elegía latina de amor.”

⁸⁹⁰ El poema de Espinosa, así como el comentario de Andrés Sánchez Robayna, pueden leerse en la antología de la colección Austral, *Poetas del 27...*, pp. 734-737.

⁸⁹¹ Para la pervivencia del poeta bilbilitano en nuestra literatura véase el artículo de Vicente Cristóbal, “Marcial en la literatura española”, en *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial. Poeta de Bílbilis y de Roma. Calatayud, 9-11 de mayo de 1986*, UNED, vol. II, pp. 149-210. En la literatura del siglo XX español el profesor Cristóbal nos informa de la pervivencia del epigrama en el libro de José María Solís Ruiz titulado *Epigramas de la Revolución* (1939) y en el del Marqués de Dosfuente *Tensones, epigramas*

encuentra tal vez en la greguería de Gómez de la Serna la herencia del hispano Marcial. El humorismo y la pequeña sátira, ingredientes de las breves composiciones en prosa de Ramón, se acercan al género clásico de Roma en intención y, especialmente, en concepción. Entre los poetas del 27, Manuel Altolaguirre aporta su “Epigrama” (OP, 145) un ejemplo preciso en su brevedad, concisión y jugo satírico:

Tú eres aquel
que ayer cambió su coche
como cambia la serpiente de piel
y que esta noche,
serpenteando por la carretera
como un reptil cualquiera,
derramarás veneno con derroche.

Pero es fundamentalmente Jorge Guillén el poeta que con mayor frecuencia y riqueza recrea el género del epigrama a través de las múltiples composiciones que bajo este título, y aunque no siempre con la gracia y la mofa pertinentes –la mayor parte son breves pensamientos y reflexiones–, el poeta nos legó en una amplia sección del libro *Y otros poemas* (pp. 361-443)⁸⁹².

Guillén dedica otro espacio de este mismo libro a la sátira (pp. 101-187). La rica variedad temática, así como los temas urbanos y la ausencia muchas veces de invectiva, que no de acritud, puede acercarnos al tratamiento horaciano de este género tan heterogéneo, aun cuando en Horacio el metro sea siempre el hexámetro dactílico y Guillén, por el contrario, se mueva dentro de una gran variedad formal, tanto en metros como en estrofas.

El género de la fábula no es, ciertamente, uno de los más destacados en la poesía vanguardista, pero de nuevo en Guillén encontramos rastros de este género clásico. Se trata de la “Fábula esópica” dentro del poema “Pensamiento y más allá” (*Y otros poemas*, p. 185). Otro poeta de primera línea como Lorca se amolda a la preceptiva clásica para crear un poema de estructura similar a la de una fábula esópica, “Los encuentros de un caracol aventurero” de *Libro de poemas* (OC, I, pp. 63-68). El caracol, las hormigas y otros animales hablan al modo de las fábulas clásicas, sin que falte el contenido moralizador característico de estas composiciones. Pero la enseñanza moral se extiende más allá de la simple y consabida amonestación a las costumbres, pues el poema de Lorca supone toda una recreación del mito de la caverna platónico⁸⁹³, adaptado al mundo de la fábula, pero con igual crítica hacia quienes censuran al sabio que ha visto más allá de lo conocido y cuenta sus descubrimientos a los compañeros ignorantes, que terminan por condenar al iluminado.

El interesante tratamiento superrealista aportado al género clásico por Vicente Aleixandre resalta en su “Fábula que no duele” (pp. 227-228), del libro *Pasión de la tierra*. Aunque no se cuenta una historia con su moraleja,

y epigramios –ironías y sarcasmos–, *Musa Clásica* (1940). Otro poeta como Guillermo Díaz-Plaja tiene un libro como *Zoo en diez epigramas*, más cercano a la pura greguería que al epigrama. Cf. “Marcial en la literatura...”, pp. 198-200.

⁸⁹² De manera indirecta, Luis Cernuda refleja la pervivencia de este género clásico a través de la traducción del epigrama “Sófocles” (p. 762) de Friedrich Hölderlin: “En vano algunos intentaron lo más alegre decir alegremente; / Aquí al fin se me otorga, aquí expresado en la tristeza.”

⁸⁹³ Platón, *La República*, VII, 514a-517b.

la fábula de Aleixandre incluye los animales parlantes y el decorado silvestre. El comienzo de este poema en prosa da una idea bastante exacta de la transformación sufrida por el género en su transvase a la expresión contemporánea vanguardista, con el exuberante lenguaje de Aleixandre:

Al encontrarse el pájaro con la flor se saludaron con el antiguo
perfume que no es pluma, pero que sonrío en redondo, con el alivio
blanco para el cansancio del camino.

En el poema “El mar no es una hoja de papel” (p. 212), del mismo poemario, se cita el género literario de la fábula, que directamente remite al mundo imaginario que Aleixandre maneja y del cual es consciente:

Pero bajo las aguas el verde de los ojos es luto. El cabello de las
sirenas en mis tobillos me cosquillea como una fábula. Sí, esperad
que me quite estos grabados antiguos.

Por otro lado, la “Fábula de Antonio Fuentes” (I, 1360) del libro *La suerte o la muerte* de Gerardo Diego, revela de nuevo la herencia clasicista en este poeta, aunque no profundiza en el género clásico propiamente dicho, como tampoco lo hace la “Fábula (Monasterio de Piedra)”, de *Vuelta del peregrino*. Otros casos de fábulas solamente emparentadas con el género clásico en cuanto al título, serían el poemario de Salinas *Fábula y signo*, la “Fábula y rueda de los tres amigos”, del *Poeta en Nueva York* o la “Fábula” de *Canciones y Primeras Canciones*, ambos de Lorca.

Junto a la fábula clásica, podemos hablar de la fábula mitológica, género que alcanza su esplendor en la España de los siglos XVI y XVII. Los poetas del 27 no disimulan la herencia de la literatura española áurea, y de tal manera, la fábula mitológica, enraizada en el molde clásico del poema épico al estilo de las *Metamorfosis* ovidianas y de los breves epilios de los poetas griegos alejandrinos, conoce un resurgimiento en la época vanguardista. Por supuesto, no alcanza las cotas de los autores del Siglo de Oro, pero algunos ejemplos señeros de los componentes del grupo del 27 demuestran la pervivencia somera de un género de raíces clásicas. Un claro desencadenante del interés por la fábula mitológica es el entusiasmo surgido a raíz del fervor gongorino. Tal interés es ya apreciable en el Lorca del juvenil “Salmo recordatorio” (PIJ, nº 76, pp. 327-328), adaptación en tono humorístico de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora, con la consiguiente parodia del género mitológico clásico. Otro poema del granadino que rinde homenaje a Góngora es “Soledad insegura” (OC, I, pp. 482-484), poema fechado en 1927 –el año de los fastos en honor de Góngora– y pleno de referencias clásicas (Centauro, Filomela, Tetis, etc.).

Entre las modernas fábulas mitológicas ocupa un lugar destacado la ya comentada “Fábula de Equis y Zeda” (I, 389-401) de 1932, de Gerardo Diego⁸⁹⁴. Ya vimos cómo este mismo poeta llega a escribir a comienzos de los años 30 un “Homenaje a Ovidio” (II, 298), incluido después en *Biografía incompleta*, especie de fábula mitológica en que el propio poeta

⁸⁹⁴ Se querían publicar 13 octavas en un tercer número de la revista *Gallo* que no llegó a ver la luz. Sí salieron a la calle 15 octavas de este poema en *Litoral* (nº 5-6-7, octubre de 1927). En 1932 la editorial Alcanfía, de México, lo publica completo. Finalmente, el poema pasó a formar parte del libro *Poemas adrede*, en su edición completa de 1943.

es sujeto de variadas metamorfosis. En el poema “La rama” (I, 949) que abre el poemario así titulado, *La rama*, Diego manifiesta directamente su fascinación por las historias míticas:

...La eterna danza
–mitológica fábula– me hechiza
y me incluye en su rueda de esperanza.

La “Soledad tercera” de Rafael Alberti recrea una de las obras poéticas más complejas de Góngora, las dos *Soledades*. Aunque el muestrario de imágenes concuerda con la orientación vanguardista contemporánea, Alberti emplea, al igual que Góngora, la silva, e introduce los diversos seres de la mitología y el mundo clásico, como ninfas, sirenas, gladiadores, céfiros, etc.⁸⁹⁵ Otro poeta como Jorge Guillén parece, asimismo, revivir una fábula mitológica en su poema “Mediterráneo” (*Clamor*, p. 49): el mar acepta las “caricias” del sol, “ensayos / De un amor mitológico a una diosa”.

El poeta griego arcaico Anacreonte y las recreaciones posteriores reunidas bajo el rótulo general de “anacreónticas” son fuente para infinitud de poemas españoles, especialmente en el siglo XVIII, alcanzando incluso al siglo XX. La “Elegía” del portugués Abilio Manuel Guerra Junqueiro (1850-1923), aun cuando el poeta no pertenece a una estética vanguardista, se trata precisamente de una composición anacreóntica, con mención del poeta griego incluida, publicada en la revista pontevedresa de vanguardia *Cristal* (nº 6, diciembre de 1932):

El goce de la vida, esa alegría de oro,
poquito a poco, en mí, extinguiéndose va...
Mirlos alegres de pico de oro,
mirlos alegres, ¡cantad, cantad!

Ando lívido, arrastro mi pobre cuerpo exangüe,
que estaba hecho de luz de claras madrugadas.
¡Rosas bermejas como la sangre,
rosas, abríos a carcajadas!

Limpidez virginal, gracia de Anacreonte,
mimo, frescura, fuerza, ¿en dónde estáis?... ¡No sé!
¡Oh, aguas vivas, aguas del monte,
oh, aguas puras, corred, corred!

Encuéntrome postrado en lánguido desmayo,
y humíllase mi frente exhausta hacia los suelos...
¡Cedros altivos, sin miedo al rayo,
cedros, erguíos hacia los cielos!

Pero dentro de la generación del 27 es Pedro Salinas el poeta en quien las filiaciones con la estela del poeta griego Anacreonte están más claras⁸⁹⁶.

⁸⁹⁵ Fragmentos de este poema se publicaron en *Litoral* (nº 5-6-7, octubre de 1927) y en *La Gaceta literaria* (nº 11, “Homenaje a Góngora”, 1 de junio de 1927). Está incluido en el libro *Cal y canto* (1926-1927).

⁸⁹⁶ En el poema nº 13 de la *Poesía inédita de juventud* de Lorca se cita simplemente el nombre de Anacreonte, alusión sin mayor relevancia.

El influjo, pasando por Meléndez Valdés, nos lo señala Jorge Guillén en las páginas 10-11 del “Prólogo” a la edición manejada⁸⁹⁷:

Para el oído que goza si percibe el rumor apenas perceptible de un proceso histórico, Salinas ofrece esta vez una –secreta casi– decantación de la anacreónica, enriquecida por el sentimiento moderno y metrificada con la más justa flexibilidad.

El poema al que Guillén se refiere es el número 5 (p. 65) del primer libro de Salinas, *Presagios*:

Posesión de tu nombre,
sola que tú permites,
felicidad, alma sin cuerpo.
Dentro de mí te llevo
porque digo tu nombre,
felicidad, dentro del pecho.
“Ven”: y tú llegas quedo;
“vete”: y rápida huyes.
Tu presencia y tu ausencia
sombra son una de otra,
sombras me dan y quitan.
(¡Y mis brazos abiertos!)
Pero tu cuerpo nunca,
pero tus labios nunca,
felicidad, alma sin cuerpo, sombra pura.

3.3.- Otros tópicos de la literatura grecolatina

Entre los poetas que componen el grupo del 27, ciertos tópicos de la literatura clásica grecolatina hallan su asiento en varios poemas, tal vez como fruto de un contacto directo con los propios textos literarios antiguos o como tradición resultante de la lectura de la literatura clásica española, fuente intermedia que trasmite aquellos tópicos. Hemos visto dos de los grupos de tópicos que alcanzan una mayor elaboración entre los poetas de vanguardia, como son los épicos, heredados de la tradición homérica y virgiliana, principalmente, y, por otro lado, los bucólicos, posiblemente los más numerosos. De la misma manera, al tratar el mito de Ifis y Anaxárete ya tuvimos ocasión de referirnos al tópico del *paraclausíthyron*. Otros que descienden de pasajes concretos de algunos autores y que han sedimentado en la tradición literaria occidental perviven en los autores de vanguardia, como los tópicos del *memento mori* o del *carpe diem*.

Este último, íntimamente relacionado con el tema del *collige, virgo, rosas*, no podía faltar en la literatura de vanguardia⁸⁹⁸. Con estos tópicos, se insta a los jóvenes a aprovechar el momento presente antes de que el tiempo arrase con la lozanía. Gerardo Diego será uno de los principales valedores de la pervivencia de este tópico en la vanguardia española, por un

⁸⁹⁷ Puede leerse también en Jorge Guillén, *Obra en prosa*, pp. 567-584.

⁸⁹⁸ Precisamente en los años 30 del siglo XX se escribe uno de los libros clave sobre la pervivencia de este tópico en nuestras letras, *Los temas del carpe diem y la brevedad de la rosa en la poesía española*, de Blanca González de Escandón, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1938.

lado con una de las “Versiones poéticas”, de la sección *Hojas*, que consiste en el “Soneto a Helena” (II, 1192), fechado en 1919. En realidad, constituye un ejemplo de la pervivencia del tópico a través del poeta renacentista francés Pierre Ronsard, a quien Diego traduce en esta “versión”⁸⁹⁹. En cualquier caso, esta traducción española, en alejandrinos, vivifica el tópico en pleno auge de las vanguardias:

Cuando seas ya vieja, a la luz vespéral,
sentada junto al fuego desvanecido e hilando
dirás maravillada, mis versos recitando:
Ronsard, cuando era bella, me brindó un madrigal.

Y no tendrás entonces doncella que al oír tal
la labor suspendida por estar dormitando,
al escucharte hablar se va despertando
y bendiga tu nombre con loanza inmortal.

Yo estaré ya enterrado y, fantasma medroso
entre sombras de mirtos gozaré mi reposo.
Tú serás una anciana arrugada y vencida

y ¡ay! echarás de menos mi amor y tu desdén.
No esperes a mañana. Piénsalo, Helena, bien.
Y arranca desde hoy las rosas de la vida.

El mismo motivo, pero con una variación importante, lo reproduce Diego en un poema de *Hasta siempre* titulado “En el código del bisabuelo de Tudanca” (II, 610). El poeta escribe el soneto como regalo a su amigo Antonio Díaz-Cabañete, retocando el enunciado latino del tópico *collige, virgo, rosas* para adaptarlo a la situación contemporánea y personal del poeta:

⁸⁹⁹ El soneto que Diego traduce es el nº 42 del libro segundo de los *Sonetos para Helena*, publicados en la quinta edición (1578) de las *Obras* de Pierre Ronsard. El poeta francés también trata el tema del *carpe diem*, por ejemplo, en los sonetos 44 y 62 del libro primero y, en el libro segundo, en los sonetos 12, 40 y en la “Elegía”. El original del soneto traducido por Diego dice así:

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle,
Assise auprès du feu, dévidant et filant,
Direz, chantant mes vers, en vous émerveillant:
“Ronsard me célébrait du temps que j’étais belle!”

Lors, vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,
Déjà sous le labeur à demi sommeillant,
Qui au bruit de Ronsard ne s'aïlle réveillant,
Bénissant votre nom de louange immortelle.

Je serais sous la terre, et, fantôme sans os,
Par les ombres myrteux je prendrai mon repos ;
Vous serez au foyer une vieille accroupie,

Regrettant mon amour et votre fier dédain.
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain:
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.

“Collige, amice, rosas.” Biznietos
somos, Antonio, de la azul mañana
y arrebol vendimiamos de sonetos.

En la obra de Jorge Guillén hallamos igualmente casos de este tópico, como pueda serlo “Vida entera” (*Clamor*, p. 152), en que cita directamente la fórmula clásica y a su autor (“«Carpe diem», así lo entiende Horacio”), o su traducción en *Final* (p. 289) del mismo soneto de Ronsard que Diego vertiera al castellano seis décadas atrás.

La evidente filiación con el tópico clásico del *carpe diem* es apreciable ya en el título “Invitación a la vida”, perteneciente al libro *Cráter* (1921) de un poeta cercano al 27 como Rafael Laffón. El poema repite varias veces el verbo “gozar”, como en su cuarta estrofa⁹⁰⁰:

Gocemos la vida, gocemos...
¿Quién del mañana gozará?
Gocemos hasta embriagarnos
Con una absurda saciedad.

Posiblemente, el más conocido poema español contemporáneo deudor del tópico del *carpe diem* sea el “Gozo del tacto” de Dámaso Alonso, improvisado a bordo del *Excambion* en mitad de una tempestad en el Atlántico allá por febrero de 1954, como el propio poeta declara. La filiación con el tópico clásico viene realzada por la brevedad del poema, la insistente anáfora del verbo “tocar” y el aviso sobre el cercano futuro de muerte, “pues mañana es cierto / que ya estarás muerto”.⁹⁰¹

Como parte del tópico del *carpe diem* se encuentra el tópico del *memento mori* (“recuerda que has de morir”), recordatorio de lo inevitable del morir, pero, a diferencia del *carpe diem*, sin exhortación o consejo alguno hacia el aprovechamiento del día presente. Lorca tiene una especial querencia por este tópico, unido a su visión trágica de la vida y del destino humano, regido por altas instancias e inamovible para los hombres. Por ello, en diversas ocasiones tropezamos con la exclamación, con o sin el infinitivo latino⁹⁰². Sin infinitivo es el caso de “La veleta yacente” del *Libro de poemas* (OC, I, p. 115), que se limita a recordar con una palabra el tópico latino (“¡Memento!”). La misma expresión aparece en el soneto “En la muerte de José de Ciria y Escalante” (OC, I, p. 635), composición en homenaje a este jovencísimo poeta vanguardista muerto repentinamente de tifus (“¡Hombre! ¡Pasión! ¡Dolor de luz! Memento”). Por último, en las notas a los poemas de las *Obras Completas* preparadas por García-Posada para Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, figura una versión temprana de una sección de *Suites* titulada “En el bosque de las toronjas de luna”, que contiene el poema “Torre” (OC, I, pp. 857-859), donde se puede leer de nuevo la palabra latina que revitaliza el tópico antiguo:

⁹⁰⁰ Citamos de *Poetas del 27...*, p. 669.

⁹⁰¹ Sobre las circunstancias de composición del poema, cf. Alonso, *Poesía y otros...*, pp. 355-356. Para el poema, p. 397.

⁹⁰² El tópico constituye el título de varios poemas: “Memento” (PCJ, p. 243), “Memento” (OC, I, pp. 216-217), “Memento. Aire de llano” (OC, I, pp. 241-242) y “Memento” (OC, I, pp. 298-299) de *Suites*. En éste, además, la palabra latina se repite como estribillo.

¡Adiós! ¡adiós! Y Memento,
¡pobre luz descarriada!

Con todo, si los poetas del 27 conocen la literatura medieval, como resulta obvio en Dámaso Alonso, ahí encuentran el origen del *memento mori*, más que en la Antigüedad clásica.

4.- Recreaciones modernas de pasajes clásicos concretos y alusiones a autores grecolatinos

Hasta ahora hemos repasado la pervivencia de multitud de mitos, dioses, seres fabulosos y tópicos literarios del mundo clásico en la obra de los principales autores españoles de vanguardia, a lo largo de sus respectivas etapas creadoras. En algunos momentos, como en el caso de los tópicos, se podía hablar de recreaciones concretas de pasajes de la literatura clásica grecolatina, aunque no siempre con total seguridad acerca de la filiación del texto antiguo con el moderno. Ahora veremos algunos casos concretos en los que sí se ha detectado un calco preciso de un determinado verso o pasaje de algún autor antiguo.

Un caso ya estudiado es el del poema “[Sí, todo con exceso]” (pp. 272-273)⁹⁰³, en el libro *La voz a ti debida* de Pedro Salinas, poema en el cual se aprecia la influencia directa del quinto poema de Catulo⁹⁰⁴. Pero, además de este poema, un ejemplo similar, aunque no tan evidente como el anterior, lo tenemos en [“No te guardes nada, gasta”] (pp. 455-457) de *Razón de amor*. El deseo de aumentar el número de besos se repite y se completa con otros elementos amorosos (miradas, gozos), si bien la expresión lingüística no es tan cercana a Catulo como en el poema de *La voz a ti debida*:

Allí detrás de los besos,
de las miradas, del gozo,
sin forma están y seguros,
gozos, besos y miradas,
esperados, esperando.
Con cada abrazo le nace
un nuevo ser a otro abrazo.
El beso que se termina
otro se pide a sí mismo,
y en su dichoso expirar
le siente ya madurando.
[...]
No se agotarán las dichas,
ni los besos, ni los años...

En la primera parte de “Hombre en la orilla” (p. 741), de *Todo más claro*, Salinas vuelve a insistir en la misma idea de la cuenta sin fin, similar

⁹⁰³ El poema se publicó en la revista madrileña *Los cuatro vientos* (nº 1, 1933) y pasó a formar parte de *La voz a ti debida*, publicado ese mismo año.

⁹⁰⁴ Remitimos al citado artículo de Rosario Cortés Tovar, “Catulo en Pedro Salinas”.

a la del poema catuliano, ahora aplicada a la velocidad con que un automóvil lucha contra el paso de las horas:

...¡De prisa, hacia las cuatro,
las diez, las doce, las cien mil, sin cuenta,
horas, devueltas del pasado, una
por una a cada vuelta de las ruedas!

Aparte de estas reminiscencias del *carmen* V de Catulo, el poeta madrileño introduce en un poema sin título publicado en la revista *Poesía* (nº 1, 1930) el concepto del río de Heráclito, que nunca es el mismo, o mejor dicho, su característica es, precisamente, no ser siempre el mismo. De todos modos, el poema es testimonio de una peculiar visión de Salinas de los hechos cotidianos y habituales, siempre móviles y lejanos para el sujeto presente. El poema pasó a formar parte de *Fábula y signo* con el título “Lo nunca igual” (p. 188):

Si esto que ahora vuelvo a ver
yo no lo vi nunca, no.
Dicen que es lo mismo, que es
lo de ayer, lo de entonces;
el cielo, el escaparate,
el buzón de echar las cartas
y la barca por el río.
¡Mentira! Si yo ya sé
que se murió todo eso
en otoño, al irme yo.
Que esto ahora
–imposible identidad
de un nueve con otro nueve–
es otra cosa, otra tierra
que brotaron anteayer,
nuevas, tiernas, recientísimas,
tan parecidas a aquellas
que todos me dicen: “Mira,
aquí vivías tú, aquí.”

Precisamente Heráclito es la influencia clásica decisiva en la obra de Emilio Prados, sin menoscabo de la presencia reiterada de otros mitos y aspectos del mundo grecolatino en sus versos, como hemos visto anteriormente. La figura del filósofo presocrático tiñó de un hálito importante los versos del malagueño; su pasión le llevó a los clásicos, que pudo afianzar gracias a sus estudios universitarios, como han puesto de manifiesto Camacho Rojo y Alganza Roldán⁹⁰⁵:

Prados fue un hombre de grandes inquietudes culturales. Entre sus lecturas ocuparon un lugar destacado Platón, los neoplatónicos y, especialmente, los presocráticos. De éstos, Heráclito fue, sin duda alguna, el

⁹⁰⁵ José María Camacho Rojo y Minerva Alganza Roldán, “Vigencia del pensamiento de Heráclito en la obra poética de Emilio Prados”, en *Estudios de Filología Griega*, I, Granada, 1985, pp. 51-68. El primero de estos dos investigadores retoma el tema para hacerlo extensivo a otras manifestaciones poéticas en la España contemporánea en “Alusiones a Heráclito en la poesía española del siglo XX”, en *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, coordinado por Jesús María García González y Andrés Pociña Pérez, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 61-93.

predilecto, tal vez porque la visión de la naturaleza de nuestro poeta fue afín a la del pensador griego.

No puede precisarse con total exactitud cuándo empezó Prados a leer a Heráclito. Tampoco sabemos las traducciones y, en su caso, comentarios que manejó. Sí podemos, en cambio, afirmar que cuando el poeta malagueño dedica su mayor atención a los presocráticos es ya en México, en el exilio. Pero, de todas maneras, no hay que olvidar que durante su estancia en Madrid, en 1915, tras su ingreso en el grupo de niños de la Residencia de estudiantes, además de compaginar sus estudios en botánica y biología con estudios de latín, griego y literatura, asiste al curso de filosofía que impartía García Morente y comienza sus lecturas de los pensadores griegos, sobre todo Platón (*El banquete* y *Fedón*, especialmente). Como quiera que sea, es seguro que a partir de 1921, en Alemania, adonde marcha a estudiar filosofía en la Universidad de Friburgo de Brisgovia, entre definitivamente en contacto con los presocráticos.⁹⁰⁶

Los primeros libros del poeta serían, según estos investigadores, las más tempranas pruebas de afinidad entre Prados y Heráclito, pues...

...de la contemplación de la naturaleza y de sus partes contrarias intuye el poeta la esencial unidad de los opuestos y la pluralidad total de las cosas como unidad. [...] Desde el principio aparece, pues, en su obra uno de los temas fundamentales de la filosofía heraclítica: la consideración de la realidad como unidad de tensiones opuestas. [...] En la primera etapa poética de Prados cabía hablar, más que de influencia, de una afinidad con Heráclito en la visión del mundo y la naturaleza. Cuando Emilio Prados tuvo plena conciencia de esta afinidad, la lectura detenida de Heráclito supuso la confirmación de sus propias intuiciones y contribuyó decisivamente a conformar su pensamiento, de modo que en su universo mental la doctrina del filósofo de Éfeso llegó a constituir el principal componente.⁹⁰⁷

Así, en efecto, los libros escritos en su exilio mexicano son los que toman la figura del presocrático como verdadero modelo, desde *Mínima muerte* hasta *Signos del ser*. Es sumamente curioso que otro compañero de grupo, Luis Cernuda, también reciba la influencia de Heráclito especialmente en su época de exilio en México, como veremos a continuación. Dentro de la poesía de Prados, y en relación con la filosofía de Heráclito, vemos el antagonismo vida/muerte o presente/pasado, así como la idea heraclítica de la unidad de opuestos, confirmada en el libro *Jardín cerrado*, principalmente⁹⁰⁸. Los conocidos fragmentos del río son explícitamente comentados, e incluso parafraseados, en las notas en prosa de Prados referentes al libro *Río natural*; si ya desde su título deja vislumbrar la herencia del filósofo presocrático, la relación es más estrecha aún si tenemos en cuenta la cita (fragmento 22B 123 de Heráclito) con que se abre el poemario: “A la naturaleza le agrada ocultarse”. Por su parte, el libro *Circuncisión del sueño* representa otro hito en la relación con el presocrático, pues en este poemario se recrea constantemente el heraclíteo devenir.

El fragmento 103 de Heráclito (“Es, pues, coincidente principio y fin en el contorno de un círculo”) parece haber subyugado a Prados en diversos momentos de la composición de sus obras, pues está presente tanto en *La*

⁹⁰⁶ “Vigencia del pensamiento de Heráclito...”, pp. 52-53.

⁹⁰⁷ “Vigencia del pensamiento de Heráclito...”, pp. 53 y 65.

⁹⁰⁸ “Vigencia del pensamiento de Heráclito...”, pp. 59-61.

piedra escrita como en *Signos del ser*, aparte de ser fuente de varias de las notas en prosa redactadas a raíz del primero de estos poemarios⁹⁰⁹. Estos dos libros, junto con *Cita sin límites*, forman el conjunto que muestra más claramente la teoría de la “secreta unidad de todas las cosas, tal vez la enseñanza más profunda de Heráclito”⁹¹⁰. Precisamente este poemario se cierra con un fragmento del filósofo griego que manifiesta, en fin, el anhelo obsesivo de unidad. El poema, “5 de abril” (II, 937), es uno de los últimos de Prados:

No me habéis oído a mí sino al Logos: pues
conforme a esto, lo sabio es decir: “uno es todo”.

Camacho Rojo y Alganza Roldán comentan así estos versos:

Ha sido otra vez el mismo Prados quien ha querido dejar constancia de la presencia en su poesía del filósofo de Éfeso. Y no es casualidad que haya sido este y no otro el fragmento escogido (se trata del 50, Hipól., *Ref.*, IX, 9, 1) como tampoco lo es que sea el colofón de su último libro. Este aforismo, en efecto, no debe interpretarse sólo como colofón de *Cita sin límites*, libro que estuvo escribiendo hasta el día de su muerte, sino de su obra poética toda que bien puede calificarse de búsqueda de esa unidad de todos los cuerpos, intuita en la juventud y plenamente asumida en su madurez.⁹¹¹

La figura de otro filósofo griego como Diógenes de Sínope, el cínico, aparece al comienzo del poema “Mi tumba es una voz” (II, pp. 886-887) – inédito en vida del poeta –, mediante la recreación de la anécdota en la que Diógenes le pide a Alejandro Magno que no le haga sombra con su propio cuerpo:

–Aún más juntos.
–¿Más juntos?
–Sí, volemós.
–¿Adónde?
–Hacia la tierra. He visto un pordiosero feroz...
–¿Dónde? ¿En Alejandría?
–No sé, lo vi dormido
junto a una barca. Un sueño parecía la forma de ella:
un arpa. (Y la culebra era su guía). –¿Cantaba?...
–En la guitarra algunas noches...
–¿Nunca despierto?
–¿Acaso yo he bebido la sangre de su historia?...
–¿“No me quites el sol”, lloraba muerto?...

Por otro lado, la lectura de los filósofos griegos presocráticos deja un poso importante en la poesía de madurez de Luis Cernuda⁹¹². Es inexcusable, en este momento, la cita del fragmento de *Historial de un libro* (PR, 1, pp. 656-658) en que el poeta comenta su relación con los textos filosóficos de

⁹⁰⁹ “Vigencia del pensamiento de Heráclito...”, pp. 57-58.

⁹¹⁰ “Vigencia del pensamiento de Heráclito...”, pp. 63-65.

⁹¹¹ “Vigencia del pensamiento de Heráclito...”, p. 65.

⁹¹² Aparte del conocimiento de los presocráticos, intuimos la familiaridad de Cernuda con Petronio en “Maneras de vivir” (p. 600), poema en prosa perteneciente a *Ocnos*, donde se cita a “un chulo semejante al descrito en cierto pasaje de Petronio”, fragmento que nos vale para resaltar el conocimiento por parte de Cernuda del genial narrador latino.

este periodo de la Grecia antigua. Cernuda, profesor de literatura española en Mount Holyoke College, Massachussets (EE.UU.), entre 1947 y 1952, no soportaba el lugar y, en su sufrimiento, llegó a perder el interés por la lectura:

No sería justo si no mencionase ahora, después de indicar mi cansancio entonces de la lectura, cómo en Mount Holyoke hice una en extremo reveladora: la de Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ayudado por una traducción inglesa de los mismos textos; más tarde, ya viviendo en México, leería también la obra de Burnet, *Early Greek Philosophy*. Los fragmentos de la filosofía presocrática que en una y otra obra conocí, sobre todo, quizá, los de Heráclito, me parecieron lo más profundo y poético que encontrara en filosofía; de otra parte, las teorías allí expuestas para explicar la génesis del universo, aunque en contradicción con las nuestras, no dejaban de intrigarme con su ingeniosidad razonable. Aquel mundo remoto de Grecia, tan cercano a nosotros al mismo tiempo, me atrajo en no pocas ocasiones de mi vida, sintiendo la nostalgia que otros poetas, mejor enterados de él que yo, expresaron en sus obras. No puedo menos que deplorar que Grecia nunca tocara al corazón ni a la mente española, los más remotos e ignorantes, en Europa, de “la gloria que fue Grecia”. Bien se echa de ver en nuestra vida, nuestra historia, nuestra literatura.

Mi reacción ante la lectura arriba indicada me trajo a la memoria, a través de los años, aquella otra infantil que rara vez olvido, hecha cuando cayó en mis manos un libro de mitología griega. Era un libro elemental, donde aquellos dioses antropomórficos, aunque vistos a través de Roma, al menos no estaban aureolados por el culto académico de los eruditos del siglo XIX. De pronto, mi religión, mis creencias, entonces bien arraigadas y, como es natural, sin asomo de duda racional, me parecieron tristes, si no es, como diría hoy, tratando de interpretar mi reacción infantil, deprimentes. Algo de eso quise expresar en *Ocnos*, “El Poeta y los Mitos” [...]

Ahí acaso más importante que las creencias diferentes fuera la diferente reacción emotiva frente a ellas. Apenas si conozco nada sobre Grecia ni, por tanto, sobre sus creencias; mas aquella actitud que, según algunos comentaristas, era la suya, acerca de una supervivencia vaga, sin castigos ni recompensas, después de esta vida, no me parecería del todo extraña a mi instinto, aunque no diga que a mi razón, ya que en realidad lo que a los griegos, al menos en una fase de su historia, les importaba sobre todo era ocuparse en el mundo, sin divagar acerca del final inevitable. Es cierto que en determinados versos yo mismo he querido engañarme con nociones halagüeñas de inmortalidad, en una forma u otra; es difícil ser siempre fiel a nuestras convicciones, por hondas que sean. La culpa tal vez pueda achacarla a cierto idealismo mío, espontáneo y cándido, que sólo con ayuda del tiempo puedo dominar y, tras la reflexión, orientar hacia lo materialista. Ya Coleridge decía que los hombres son, por nacimiento, platónicos o aristotélicos, o sea, idealistas o materialistas.

La presencia, por tanto, de los filósofos presocráticos es más honda, sin duda, que la de cualquier otro autor clásico. En este campo es fundamental el artículo de Almodóvar y Márquez⁹¹³, quienes rastrean las ideas de Heráclito dispersas por los versos de Cernuda desde el libro *Vivir sin estar viviendo*, el primero compuesto tras las lecturas de los presocráticos:

En los presocráticos, Cernuda encontró una filosofía no sistémica, alejada de toda terminología muerta, una filosofía que expresaba una vivencia profunda del mundo y que mantenía viva su relación con la poesía.

⁹¹³ Javier Almodóvar y Miguel Ángel Márquez, “Heráclito en *La Realidad y el Deseo*”, en *Estudios Clásicos*, tomo 30, número 93, 1988, pp. 43-50.

Pero, sobre todo, *La Realidad y el Deseo*, obra toda ella antitética, nacida del sentimiento ante un mundo basado en la contradicción, pudo encontrar arcaicos precedentes en la armonía de los contrarios de Heráclito o en las fuerzas opuestas de Amor y Odio de Empédocles o en la lucha entre el ser y el movimiento.⁹¹⁴

En este artículo se examinan ciertas ideas de Heráclito presentes en Cernuda:

1) La cosmogonía a partir del fuego (fragmentos⁹¹⁵ 22B 90, 22A 5, 22B 94 y 99, 22A 1). Presente en “La escarcha” de *Vivir sin estar viviendo* y en “A J.R.J.” de *Desolación de la Quimera*; en este último, Cernuda cita expresamente el nombre del filósofo griego.

2) El fuego como alma que, a través de la concordancia de opuestos, llega a ser el cosmos (fragmentos 22B 51 y 54, 22B 41, 22B 64, 22B 30). Esta idea la tenemos en “Silla del Rey” de *Vivir sin estar viviendo*.

3) A la Naturaleza le gusta ocultarse (fragmentos 22B 123, 22B 1, 22B 34, 86 y 89). Especialmente en “El nombre” y “El poeta” de *Vivir sin estar viviendo*.

4) El río: todo fluye (fragmentos 22B 49a, 22B 12). En “Viendo volver” de *Vivir sin estar viviendo*. Reproducimos estos versos del poema:

Irías y verías
Todo igual, cambiado todo,
Así como tú eres
El mismo y otro. ¿Un río
A cada instante
No es él y diferente?

5) Oposición de contrarios y armonía resultante (fragmentos 22B 60, 22B 67). Tema notorio en “El amante divaga” de *Con las horas contadas* y en “Ser de Sansueña” y “Otras ruinas” de *Vivir sin estar viviendo*. Al primer poema señalado pertenecen estos versos:

El camino que sube
Y el camino que baja
Uno y el mismo son...

Se trata prácticamente de una traducción del fragmento 22B 60 de Heráclito (“el camino arriba y abajo es uno y el mismo”)⁹¹⁶:

ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὡπτή

6) Armonía de contrarios por desaparición de uno: vivir la muerte, morir la vida (fragmento 22B 62). Así en el poema “Ser de Sansueña”.

⁹¹⁴ “Heráclito en *La Realidad y el Deseo*”, p. 44.

⁹¹⁵ Cita según H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, editados por H. Kranz, Berlín, varias ediciones.

⁹¹⁶ Véase el comentario en “Heráclito en *La Realidad y el Deseo*”, p. 49: “Son varias las razones que se pueden aducir para explicar la inclusión de esa cita literal. La imagen del camino parece especialmente adecuada como referencia a la vida y al sentido inverso de nuestros actos tras la muerte; pero no hay que olvidar que la subida y la bajada se asocian al paraíso y al infierno, y que Cernuda los presenta como dos facetas inseparables del amor; la identidad del camino que sube y que baja reproduce la imposibilidad para el amante de separar el placer y el sufrimiento.”

Ésta es la rica herencia adquirida por Cernuda a través de la lectura de los filósofos griegos presocráticos, sin duda una de las más fructíferas en cuanto a la posterior plasmación de los clásicos en la poesía contemporánea española.

Por otra la parte, la fortuna del famoso verso 77 de la comedia *Heautontimorumenos* (“El que se atormenta a sí mismo”) de Terencio (*Homo sum; nihil humani a me alienum puto*) llega hasta la poética de vanguardia de la mano de tres poetas del 27. Vicente Aleixandre, en el comienzo de una de las *Primeras prosas poéticas*, “Mundo poético” (p. 1491), recrea la sentencia latina adaptándola al mundo del poeta:

Poeta eres y nada de la poesía te es ajeno.

En “Versos humanos” (I, 561), que abre el libro *Hasta siempre*, Gerardo Diego es fiel al texto terenciano y se limita a traducir el verso latino. Diego asume la filosofía de esta sentencia para la creación de esos “versos humanos” que conforman parte sustancial de la tendencia tradicionalista en la obra del poeta santanderino:

Versos humanos, ¿por qué no? Soy hombre
y nada de lo humano debe serme ajeno.
Pena, amor, amistad. Si hay quien se asombre,
si hay quien se escandalice, es que no es bueno.

Y dentro de la sección “Epigramas” de *Y otros poemas* (p. 401) de Jorge Guillén, se retoma el verso de Terencio invirtiendo la aseveración del cómico latino:

El insensato, fanfarrón, nos dijo:
“Heme aquí. Nada, nada me es ajeno”.
Sonrió, muy cortés, el más sensato.
“Hombre soy. Casi todo me es ajeno.”

La deuda de Guillén con los poetas clásicos pasa por la serie de composiciones encabezadas por el lema “Al margen de...” en el libro *Homenaje*. Desde Homero, Safo, Sófocles, Cicerón, Lucrecio o Séneca hasta autores contemporáneos, Guillén poetiza las figuras y los textos de una larga serie de escritores a los que admira⁹¹⁷. Por ello, no extraña la gran influencia clásica que percibimos en el poeta vallisoletano, que desde el inicial *Cántico* hasta sus últimos poemas demuestra una honda huella de la literatura grecolatina. Por sus versos desfila una impresionante nómina de autores literarios y personajes del mundo antiguo (Homero, Zenón, Safo, Diógenes, Píndaro, Sófocles, Pitágoras, Hipócrates, Aristófanes, Esquilo, Esopo, Sócrates, Platón, Aristóteles, Lucrecio, Cicerón, Horacio, Propertio, Séneca, Lucano, Petronio, Marco Aurelio, Ausonio, Prudencio...). La huella de pasajes concretos es abundante, tal vez más que en ningún otro poeta vanguardista hispánico. Vicente Cristóbal ha estudiado el modo en que Guillén sigue de cerca el texto latino de la *Eneida* virgiliana en “Banquete” (p. 300) y en “De lo sibilino a lo infernal” (p. 301), ambos poemas de *Homenaje*, y en “La Sibila” de *Y otros poemas*, composición a la

⁹¹⁷ Cf. Vicente Cristóbal, “Virgilio en Jorge Guillén”, p. 39 y la bibliografía contenida en la nota 5.

que ya nos hemos referido anteriormente⁹¹⁸. Es más que destacado el hecho de que en su último libro Guillén traduzca parcialmente el anónimo poema latino *Pervigilium Veneris* (*Final*, pp. 281-283), denunciando otra vez más el conocimiento directo de la lengua latina o el manejo de alguna edición bilingüe, como la de *Les Belles Lettres*.

En Guillén, aparte de los ecos ya comentados respecto de la sátira y otros “homenajes”, Horacio está presente en ciertas recreaciones de versos concretos del poeta latino. Un eco del Horacio de *Odas*, III, 30 (*Exegi monumentum...*), concretamente del verso sexto (*Non omnis moriar...*), resuena en el final de la segunda sección del poema “Vida extrema” del *Cántico* de 1950 (p. 398), igualmente aplicado a la pervivencia del autor a través de su obra:

–Se salvará mi luz en mi futuro.
Y si a nadie la muerte le perdona,
Mis términos me valgan de conjuro.
No morirá del todo la persona.

Otro de los pasajes más conocidos de la obra de Horacio, con el que comienza su tercer libro de las *Odas* (*Odi profanum vulgus et arceo*, “Odio al vulgo profano y me aparto de él”), es reformulado a la inversa por Guillén en “La inmensa mayoría” (*Y otros poemas*, p. 263): “Amo el profano vulgo”. Dos poemas más adelante, el poeta celebra la “Paz” (p. 264) con otro conocido pasaje horaciano (*Epodos*, II, 1):

Beatus ille quien,
Hasta lejano de la propia senda,
Respira un aire bien
Solar sin que se encienda
Nunca en su frente chispa de contienda.

El poeta latino también encuentra cabida directamente en latín en el soneto “A Eusebio Oliver” (II, 836), del *Carmen jubilar* de Gerardo Diego:

Médicos y poetas pido horacianos.
Don de lágrimas quiero, “si vis me flere”.

El poeta alude al famoso pasaje del *Ars poetica*, 101-103:

Ut ridentibus arrident, ita flentibus afflent
humani vultus: si vis me flere, dolendum est
primum ipsi tibi.⁹¹⁹

A estas recreaciones y citas hemos de añadir la elaboración compleja de materiales que acarrea la “Elegía” (pp. 133-135) de Luis Cernuda, curioso ejemplo de la lectura e influjo de Propertio en la época de vanguardia, como vimos más arriba.⁹²⁰

⁹¹⁸ Cf. Vicente Cristóbal, “Virgilio en Jorge Guillén”, pp. 42-47.

⁹¹⁹ “Así como a los que ríen les sonríen, los rostros humanos lloran con los que lloran. Si quieres que llore, primero tú mismo has de dolerte”.

⁹²⁰ Cf. el artículo citado de María Márquez y Miguel Ángel Márquez, “Comentario a *Elegía...*”.

Lorca es un caso complejo de elaboraciones modernas a partir de textos clásicos grecolatinos. Tres poemas tempranos muestran ya el conocimiento concreto de un texto clásico por parte de Lorca. Por el testimonio de su hermano Francisco⁹²¹, sabemos que Federico era aficionado a leer *La Teogonía* de Hesiodo en sus años juveniles. Apuntaremos ahora someramente algunas hipótesis para futuros trabajos, como la de suponer la influencia directa del poema de Hesiodo en “La religión del porvenir” (PIJ, nº 27, pp. 143-146), donde se encuentran paralelos con el texto griego antiguo, que Loca no debió de leer en su lengua original, sino en la traducción contenida en la edición bilingüe de Luis Segalá, de 1910, uno de cuyos ejemplares se ha supuesto que Lorca poseía⁹²². También de Hesiodo parten las referencias a los gigantes del poema “Dúo de violonchelo y fagot” (PIJ, nº 36, pp. 174-175), como ya hemos comentado en el apartado referido a seres fantásticos del mundo clásico. Creemos que el poema “La muerte de Pegaso” (PIJ, nº 140, pp. 517-521) evidencia el conocimiento del texto de Hesiodo, y tal vez de las obras de Píndaro y Ovidio.

Sin abandonar la poesía de la primera época lorquiana, el poema con trazas de fábula esópica titulado “Los encuentros de un caracol aventurero” de *Libro de poemas* (OC, I, pp. 63-68), como ya señalamos en su momento, recrea en cierto modo el mito de la caverna platónico. En otro poema de Lorca hallamos una referencia concreta a versos de Horacio (*Odas* II, XIV, 22-24), reelaborados en “Los cipreses” (PIJ, nº 43, p. 195)⁹²³:

Horacio os proclama árbol odioso,
Porque la muerte en vosotros miró,
Sin contemplar vuestro ritmo armonioso...

...neque harum quas colis arborum
te praeter invisas cupressos
ulla breve dominum sequemur.⁹²⁴

El seguimiento cercano de un texto latino antiguo no es improbable en el “Martirio de Santa Olalla” (PRG, pp. 271-280), un tema del mundo antiguo recreado en la poesía lorquiana con el fin de aportar un sabor legendario a los escenarios típicos de la Andalucía gitana y romana. Ese romance gitano, al decir de Alex Scobie⁹²⁵, sigue el texto del *Peristephanon* (*Libro de las coronas*) de Prudencio, autor cristiano del siglo V, titulado *Hymnus in honorem passionis Eulaliae beatissimae martyris*⁹²⁶. Con todo, la divergencia en el detalle hace plausible una simple concomitancia de temas generales, más que una herencia directa del texto latino o de su traducción. En cualquier caso, en el poema de Lorca se muestra una Mérida

⁹²¹ Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, p. 100.

⁹²² Como ya apuntábamos antes, Ian Gibson, en *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros...*, p. 214, señala que la edición corresponde a la ilustrada por John Flaxman, Barcelona, Tipografía La Académica, de Serra Hnos. y Russell, 1910.

⁹²³ Véase la nota de Christian De Paepe a la edición citada.

⁹²⁴ Citamos la traducción de Vicente Cristóbal en el volumen Horacio, *Epodos y odas*: “...y ninguno de esos árboles que cultivas, a excepción de los odiados cipreses, irán en pos de ti, su efímero dueño”.

⁹²⁵ Alex Scobie, “Lorca and Eulalia”, en *Arcadia*, 9, (1974), pp. 290-298.

⁹²⁶ Seguramente Lorca tuvo acceso a la traducción presente en la *Antología escolar de literatura castellana* del padre Arturo M. Cayuela, tomo I, Madrid, Razón y Fe, 1924. Véase la nota de De Paepe, p. 271 de la edición citada.

en la que resalta su pasado romano: “viejos soldados de Roma”, “medio monte de Minervas” (= teatro, con el patrocinio de la diosa de las artes Minerva / Atenea), “torsos yacentes” y “nariz rota” –que prefiguran el declive del Imperio Romano frente al nacimiento del predominio cristiano–, el “Cónsul” y los “centuriones amarillos”, que según De Paepe es “visión de procesión andaluza”⁹²⁷. Si Scobie apunta en Lorca posibles calcos con el poema latino de Prudencio, podemos señalar aquí cómo Jorge Guillén se vale de la misma referencia textual antigua en la recreación “Al margen de Prudencio” (*Homenaje*, p. 25).

Por otro lado, la obra poética de Lorca es rica en menciones culturalistas a filósofos, poetas y personajes históricos de la cultura grecorromana. Simplemente en la *Poesía inédita de juventud* se dan cita Nerón (nº 1 y 73), Galeno (nº 1), Anacreonte (nº 13), Horacio (nº 43), Hesiodo (nº 73), Sócrates (nº 127), Platón (nº 142, nº 121, aquí como “el pitagórico”) y Homero (nº 142). Pitágoras es asociado al chopo solitario en la llanura dentro del poema “El concierto interrumpido” de *Libro de poemas* (OC, I, p. 141), tal vez porque el filósofo antiguo se asocia al número, más concretamente a la unidad, y por tanto a la soledad del único árbol de ese paisaje⁹²⁸:

El viento se ha sentado en los torcales
De la montaña oscura,
Y un chopo solitario –el Pitágoras
De la casta llanura–
Quiere dar, con su mano centenaria,
Un cachete a la luna.

En “Juan Breva” (PCJ, p. 236), poema dedicado a ese cantaor flamenco del siglo XIX, Lorca se sirve de la figura de Homero para representar la postura tradicional de cualquier cantaor, con los ojos cerrados⁹²⁹:

Como Homero cantó
ciego.

El poema “Preguntas” de *Libro de poemas* (OC, I, pp. 114-115) incluye supuestas afirmaciones de Marco Aurelio, de Sócrates y de Juan de Dios. Pero al filósofo griego Lorca dedica íntegramente un poema en prosa, “Árbol de sorpresas. Sócrates” (OC, I, p. 666). Finalmente, el poeta latino Lucrecio y alguna que otra musa, como Euterpe, están presentes en “[Lamento por la decadencia de las artes]” (OC, I, p. 780).

El ambiente bucólico y los amores míticos de Dafnis y Cloe reviven también en nuestra vanguardia debido al conocimiento de la novela de Longo *Dafnis y Cloe*, divulgada en España principalmente a través de la traducción de Juan Valera (1880). Los personajes pastoriles de la prosa griega de Longo cuentan con el poema de Mauricio Bacarisse titulado “Dafnis y Cloe”, aparte de una cita de Gerardo Diego en “Conjuro o

⁹²⁷ Hay que relacionar esta expresión con una frase de “Ruina romana”, de la obra teatral *El público*: “un centurión de túnica amarilla y carne gris” (OC, II, p. 292).

⁹²⁸ En el capítulo dedicado a las revistas habíamos visto el poema “Pitagorismo”, del ciclo *Momenta*, de Andrés Sobejano, publicado en *Sudeste* (nº 2, octubre de 1930). El sujeto del poema está obsesionado por conocer la matemática exacta.

⁹²⁹ Véase la nota de De Paepe en la edición manejada.

poema” (I, 670), de *La luna en el desierto y otros poemas*, cuando el poeta santanderino pregunta a los amantes antiguos:

¿Y vuestro beso en flor, Dafnis y Cloe?

Otros poetas del grupo del 27 atienden a conocidos pasajes de la tradición griega en alguna ocasión, como Manuel Altolaguirre. El famoso verso de Píndaro en la *Pítica* VIII, 96 (“σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος”, “el hombre es el sueño de una sombra”) es trasladado al castellano, invirtiendo el orden de los términos, en el primer verso de “Sombra” (PC, 78), poema que desarrolla, a partir de ese primer verso tomado de Píndaro, el contenido y espíritu del poema antiguo:

Sombra de un sueño somos,
de una oscura llanura
que da su faz brillante
a la luz de los dioses.

Si se rompe esa nube,
nosotros, sombra suya,
recobramos la vida.

En ese sueño alto,
que nos hace ser fina
caricia de tinieblas,
está nuestro destino:
techo para cubrir nuestra ignorancia,
suelo para la luz de nuestra gloria.

Los poemas “Hacia ayer” (PC, 79) y “Vivir soñando” (PC, 123) retoman el tema de la vida como sueño, pero ya sin la mención explícita al verso pindárico que hemos visto.

Rafael Alberti parece reproducir en “Retornos del amor fugitivo en los montes” (II, 513), de *Retornos de lo vivo lejano*, el idilio *Eros fugitivo* del poeta griego Mosco, del siglo II a. C. Este poeta, seguidor de Teócrito, sin embargo, solamente está presente en cuanto a la cita en el título del poema de Alberti, poema de cargado sabor bucólico, con todo. Por otro lado, el texto original de Mosco había sido publicado durante los años de furor vanguardista en la revista *Grecia* (nº 4, 1 de diciembre de 1918), en traducción de Miguel Romero Martínez. Y los poetas vanguardistas afines al Ultraísmo no desprecian la tradición clásica directa, pues, aparte de esas traducciones de poemas clásicos de Catulo, Marcial u Horacio, acompañadas incluso del texto original latino, en las propias composiciones ultraístas de principios de siglo se pueden rastrear lecturas directas de autores clásicos. Tal es el caso del poema “No sé qué es esto” (nº 4 de *Grecia*, 1 de diciembre de 1918) de Pedro Luis de Gálvez, publicado pocos números después de aparecida la traducción de Marcial realizada por Miguel Romero, aunque no se trata del mismo poema (en el nº 4 se traduce el epigrama III, 65). El poema ultraísta refleja el pensamiento de la “Canción de la vida retirada” de Fray Luis de León y del epigrama X, 47 de

Marcial, si bien los ecos del poeta antiguo sólo se dejan oír con claridad en los dos últimos versos⁹³⁰:

Vitam quae faciant beatiorē,
iucundissime Martialis, haec sunt:
res non parta labore sed relictā;
non ingratus ager, focus perennis;
lis numquam, toga rara, mens quieta;
vires ingenuae, salubre corpus;
prudens simplicitas, pares amici;
convictus facilis, sine arte mensa;
nox non ebria sed soluta curis;
non tristis torus et tamen pudicus;
somnus qui faciat breves tenebras;
quod sis esse velis nihilque malis;
summum nec metuas diem nec optes.⁹³¹

Formalmente, destaca el asíndeton similar característico en ambos poemas, el latino y el ultraísta:

Deseo vivir sobre la montaña,
en una casa chiquita, encalada, con su espadaña;
al lado de la mujer que me engaña,
pero que llevó un hijo mío en la entraña.

En este amado exilio
educar a nuestro Emilio;
no necesitar de nadie el auxilio,
y leer a Fray Luis y al portugués Abilio.

Tener ancha cocina,
huevos frescos, chacina,
un buen saco de harina
y que vuelva, todos los años, la misma golondrina.

El espíritu sereno
para escribir poco y bueno:
que mis libros no tengan veneno
sino el aroma humilde del tomillo y el heno.

Cerca de la casa un pozo.
Una cabra en un chozo.
Ver a mi hijo mozo
y que él me vea con gozo.

⁹³⁰ La pervivencia de este poema de Marcial ha sido estudiada por Gabriel Laguna Mariscal, “«Cosas que procuran una vida feliz»: contenido y fortuna literaria del epigrama X 47 de Marcial”, en *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, 2000, pp. 321-338.

⁹³¹ “Las cosas que hacen la vida más feliz, / mi muy entrañable Marcial, son éstas: / una hacienda conseguida no a fuerza de trabajar, sino por herencia; / un campo no desagradecido, un fuego perenne; / nunca un pleito, pocas veces las formalidades, una mente tranquila; / unas fuerzas innatas, un cuerpo sano; / una sencillez discreta, unos amigos del mismo carácter; / unos ágapes frugales, una mesa sin afectación; / una noche sin embriaguez, pero libre de preocupaciones; / un lecho no mustio y, sin embargo, recatado; / un sueño que haga fugaces las tinieblas: / querer ser lo que se es y no preferir nada; / ni temer ni anhelar el último día.” Traducción de Juan Fernández Valverde en Marco Valerio Marcial, *Epigramas*, traducción y notas de Juan Fernández Valverde y Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Gredos, 1997, 2 tomos (“Biblioteca Clásica Gredos”, 236 y 237).

No beber nunca vino.
Si llega un peregrino,
no preguntarle por qué, ni su destino:
acordarme de lo que sufro ahora en el camino.

Cavar con mis manos mi fosa.
Que, cuando muera, me cubra un rosal y no una losa.
No querer otra cosa
que navegar, sereno, la Laguna espantosa.

Finalmente, y aunque se trata de textos en prosa, recogemos aquí la recreación que de epitafios de la Antigüedad realizara José Moreno Villa. El elogio en honor de Enrique Díez-Canedo, fallecido en México en 1944, fue publicado en la etapa mejicana de la revista *Litoral* (nº 3, agosto de 1944), e intenta remedar el estilo de una lápida funeraria romana:

Las estelas o losas sepulcrales de los tiempos clásicos solían apuntar las virtudes características del acogido bajo su amparo. Es decir, daban a la posteridad ese resumen que se nos presenta de golpe a los que estuvimos familiarizados con el que bajó a la tierra. En tiempos clásicos, el encargado de redactar el epitafio de Díez-Canedo tendría que decir:

“Fue jovial, animoso, erudito y poeta, jugó limpio, vivió en impecable lealtad y ponderación, no dejó un solo enemigo.”

Moreno Villa tenía especial interés por los epitafios, como se observa en su poemario *Colección* (1924), el cual incluye un apartado dedicado a este tipo de pequeñas composiciones. En otro artículo, “Páginas sin fecha. Un poco sonámbulo” (*España*, 26 de abril de 1917), la contemplación de un epitafio en latín le recuerda a uno griego que es explicado trascendentalmente. Aprovecha Moreno Villa tal explicación para subrayar la diferencia entre el mundo griego y el actual:

—¿Has visto alguna vez un epitafio de la antigüedad clásica? Pues te diré uno que recuerdo ahora. Es griego; dice así: “Lenio y Pablo, hermanos, tuvieron una vida común y unida, y unos mismos hilos del hado; y lograron una misma sepultura a la ribera del Bósforo. Jamás pudieron vivir separados, hasta el punto de marchar juntos a la otra vida. ¡Alegraos felices y unánimes! Sobre vuestro sepulcro debería levantarse el altar de la amistad.”

—¡Qué raro, un epitafio tan explicado!

—Sí, puede ser. Esto se halla bien lejos de lo que hoy se estila. Sobrenada en la forma serena del lenguaje una templanza espiritual bienhechora que nada tiene de común con lo nuestro.

5.- Citas y uso del latín

El estudio de la lengua latina durante los años de la Segunda República posibilitó el poso culturalista que, si bien en escasas ocasiones, se detecta en algunos de los principales poetas del 27. En las propias revistas literarias de la época hemos señalado invenciones y chistes basados en la antigua lengua del Lacio, como el texto de José Navarro Pardo (*Gallo*, nº 2, abril de 1928) que invoca en latín a divinidades romanas o la falsa declinación latina del nombre del novelista de vanguardia Juan Chabás, (*Lola*, nº 2, enero de 1928), así como el latín macarrónico con que Miguel

Viladrich caracteriza a Gómez de la Serna (*Prometeo*, nº 11, 1909). El título de la revista *Spes* es otra muestra de la presencia de la lengua latina en el ambiente cultural de la época. La elevación cultural, y por ende social, que supone el empleo del latín difícilmente podría resistirse a la estrategia publicitaria del lema del Gran Hotel París de Granada, que en su anuncio publicado en la revista *Gallo* incluía el lema *Labore constantia* (fig. 298).

Entre los poetas del 27, es Gerardo Diego quien con mayor libertad introduce en sus poemas la lengua latina e, incluso, la griega, muchas veces a través de fórmulas eclesiásticas conocidas, pero también mediante estimulantes juegos verbales que van desde la conjugación del verbo latino *lego* y del griego τίθημι o la enunciación del verbo *sum*, hasta la alteración de expresiones conocidas (*ira in excelsis; dies irae, dies parva*; o el juego *honoris causa / amoris causa*). Los juegos verbales vanguardistas alcanzan su más depurada expresión en el último verso del soneto “Púnica Dido” (II, 888) de *Carmen jubilar*, donde Diego recrea la enunciación del verbo latino *tango* consiguiendo una admirable aliteración⁹³²:

...tetigi tingitania que te tango.

Sin duda contribuyó a tales juegos su educación en lenguas clásicas. Como ya señalamos en otro lugar, no en vano Miguel de Unamuno le calificó con matrícula de honor en sus exámenes de griego en la Universidad de Salamanca durante el curso 1913-1914. Y en el verano de 1916 nuestro poeta se dio al estudio del sánscrito⁹³³.

Otros poetas de vanguardia no se entregaron a tales audacias lingüísticas partiendo de una lengua clásica, sino que simplemente repitieron secuencias conocidas de cantos litúrgicos o de textos bíblicos, vivos en unos tiempos en que la liturgia católica conservaba el latín. Tal vez Lorca es el poeta que introduce mayor variedad de estas expresiones eclesiásticas, como “*¡Requiem aeternam!*” en “Balada interior” de *Libro de poemas* (OC, I, p. 130); la referencia al salmo bíblico 130 la tenemos en el título “De profundis” (PCJ, p. 221); la “Oda al santísimo sacramento del altar” (OC, I, pp. 463-469) incluye títulos de rezos como el “Pange lingua”, un “Agnus Dei” y un “Quia tu es Deus”. Una expresión en latín pronunciada en las exorcizaciones la contiene el poema “El mal corazón” (CPC, p. 319): “*¡Vade retro!*”. El latín de nuevo lo utiliza en el título “Initium” de *Suites* (OC, I, p. 194), ahora sin connotaciones eclesiásticas.

Asimismo, expresiones cultas transmitidas por otras tradiciones pueden asentarse en los versos de los autores del 27, como el lema “Et in Arcadia ego” con que Luis Cernuda cierra el poema “Luna llena en Semana Santa” (p. 538) de *Desolación de la Quimera*. La lengua latina reaparece en la poesía de Cernuda en el título “*Apologia pro vita sua*” (pp. 344-349) de *Como quien espera el alba* y en “*Animula, vagula, blandula*” (pp. 521-523) de *Desolación de la Quimera*, que reproduce el famoso verso de Adriano⁹³⁴.

⁹³² Véase el comentario a este soneto en el artículo citado de Vicente Cristóbal “Virgilio en Jorge Guillén”, pp. 37-47.

⁹³³ Cf. la cronología de Francisco Javier Díez de Revenga en la edición manejada (I, LII).

⁹³⁴ “Animula vagula, blandula,
hospes comesque corporis,
quae nunc abibis in loca

En alguna ocasión Pedro Salinas utiliza también la lengua latina directamente, como en su poemario póstumo, *Confianza*, en que el poema “Lección de la ventana” (p. 883) trae la expresión bíblica “*omnia vanitas*” o el poema nº 9, “Amsterdam” (p. 189), de *Fábula y signo*, donde se cita un cine llamado *Universum*, nueva muestra de la presencia de una lengua culta –el latín– como reclamo publicitario. Pero es en *Todo más claro* donde la lengua latina recibe un curioso comentario por parte de Salinas, en la primera parte de “Hombre en la orilla” (p. 743):

En latín es difícil
decir cosas sencillas:
“caramelo de menta”. No se puede.

Si el poemario *Signos del ser* de Emilio Prados se abre con una cita en latín (*Non alia, sed haec vita sempiterna*), ya en uno de sus primeros poemas el malagueño había utilizado los nombres de las partes de una casa romana para construir uno de los “Tres acertijos fáciles” (I, 162) de *Tiempo*, empleando la palabra latina:

El atrio de mi casa
es el vientre del aire.
Mi compluvium
el sol.

Si bien estos juegos con las lenguas clásicas denotan una intención puramente lúdica, no es menos cierto que corresponden, al fin y al cabo, a casos de pervivencia de elementos del mundo clásico en la literatura de vanguardia española, aparte de reflejar el interés siempre vivo de los poetas por enlazar con una tradición que pesaba demasiado en ellos como para borrarla por completo. La educación, las lecturas, el propio interés por la literatura en general, no puede evitar el encuentro reiterado con la materia clásica y lo que ello supone: en el caso que nos ocupa, la pervivencia de todo tipo de elementos en un momento de cambios profundos en el arte y en autores que proclaman decididamente su adscripción a las nuevas tendencias.

pallidula, rigida, nudula,
nec, ut solis, dabis iocos.”

Véase al respecto el artículo de Jaime Siles, “Un verso de Adriano como título de poema en Cernuda: «Animula, Vagula, Blandula»”, en *Ínsula*, 390, mayo de 1979, p. 3.

De la poesía a la novela y el teatro: notas

Comprobamos que la poesía de vanguardia en España es un fértil campo para el estudio de la tradición clásica grecolatina. Desde el Ultraísmo hasta los últimos libros y poemas de los autores del 27, aún vanguardistas, allá por los años 80, el impulso clásico está vivo. Los dioses, los mitos, la fantástica fabulación clásica acompañan la historia literaria española contemporánea, pero no sólo en poesía. Ante nosotros se abre un amplio terreno abonado para el estudio de la presencia de la materia clásica en novela y teatro. Así, la dramaturgia hispana del siglo XX debe también lo suyo al mundo clásico, desde *El nou Prometeu encadenat* (*Nuevo Prometeo encadenado*), la tragedia en un acto publicada en 1920 por Eugenio D'Ors en *El día Gráfico*, hasta las tragedias lorquianas de acento eurípideano, el *Narciso* (1928) de Max Aub o la farsa de Felipe Ximénez de Sandoval *Orestes primero* (1930). El proyecto fallido del ballet *Electra electrocutada* de Óscar Esplá, Rafael Alberti y Benjamín Palencia, dado a conocer por Alberti en enero del 1929, habría supuesto una curiosa combinación de música, pintura y poesía de vanguardia sobre tema clásico.

Por no extendernos demasiado, señalaremos solamente cómo dentro de la novelística de estos años la poética de la vanguardia no excluye tampoco la introducción de la materia clásica. Podemos señalar el caso de José Díaz Fernández, con su sugerente título *La Venus mecánica* (1929), o la novela inconclusa de Juan José Domenchina *La túnica de Neso*, también fechada en 1929, muestra igualmente del interés por el elemento clásico en la prosa de vanguardia más radical, en este caso a través del hombre enloquecido por cuestiones existenciales, que encuentra en la sexualidad mecánica la válvula de escape⁹³⁵. Ernesto Giménez Caballero recurre al humorismo en el título de su novela *Hércules jugando a los dados* (1928), mientras que Benjamín Jarnés publica en 1934 *Tántalo* –trasladada a farsa teatral el año siguiente–, y, ya en el exilio mexicano *Venus dinámica* (1943) y *Eufrosina o la gracia* (1948). Ramón Ledesma Miranda (1901-1963) publica en 1934 una serie de cuentos cuya temática general es el paso del tiempo bajo el significativo título, tomado de la mitología clásica, *Saturno y sus hijos*. Por su parte, Antonio de Obregón (1910-1985) nos ofrece a un moderno *Hermes en la vía pública* (1934)⁹³⁶, mientras que Humberto Pérez de la Ossa (1897-

⁹³⁵ De paso, recordemos que Domenchina es el autor del poemario de título clásico *Dédalo*.

⁹³⁶ Cf. Juan Cano Ballesta, “Una retórica narrativa de vanguardia: *Hermes en la vía pública* de Obregón”, en las *Actas de VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni Editore, 1983, pp. 255-264.

1983) publica en 1921 *El ancla de Jasón*. Rasgos de un género clásico de fecunda herencia en la poesía de vanguardia como es la bucólica se pueden rastrear en la prosa vanguardista de Juan Chabás, especialmente en *Puerto de sombra* (1926) o en *Agor sin fin* (1930), entre otras deudas a la materia clásica grecolatina.

Igualmente rica es la veta hispanoamericana, que ofrece otro campo de estudio de prometedores resultados, tanto en poesía como en novela o teatro, desde el Modernismo de autores clave como Rubén Darío hasta otros menos conocidos como el dominicano Ricardo Pérez Alfonseca (1892-1950), con *Juan de Nueva York o el Antinarciso* (1930), o el peruano Alberto Guillén (1897-1935), autor del en su momento polémico libro de semblanzas y entrevistas *La linterna de Diógenes* (editado en Madrid en 1921) o de los poemarios *Prometeo* (1918) y *Deucalión* (1920). La novelística lírica, ya dentro de la vanguardia, del mexicano Jaime Torres Bodet (1902-1974) nos ofrece dos títulos de raigambre clásica, como *Proserpina rescatada* (1931) y *Nacimiento de Venus* (1941), mientras que otro mexicano como Alfonso Reyes rehace el mito en *Ifigenia cruel* (1924), poema dramático elaborado como reflexión a partir de las versiones clásicas de Eurípides. La obra de Borges, tan rica en matices y, cómo no, deudora en buena parte de la tradición clásica, como ya hemos apuntado más de una vez, enlaza con los autores del *boom* y su entorno, que, aunque en menor medida, toman conciencia del mundo clásico en la amalgama de tradiciones que caracteriza su labor creativa. Sirva como ejemplo el caso de Julio Cortázar en la obra poético-teatral *Los reyes* (1949), reelaboración del mito de Teseo, Ariadna y el laberinto con sorprendente final, coetáneo de otro acercamiento al mismo tema por parte de su compatriota Borges en el cuento *La casa de Asterión* (publicado en *Los Anales de Buenos Aires*, año 2, nº 15-16, mayo-junio 1947, e incluido posteriormente en *El Aleph* de 1949)⁹³⁷. Otro autor del ámbito del *boom* como el novelista Manuel Mujica Láinez recurre en ocasiones a elementos del mundo grecolatino en obras como *Bomarzo* (1962) o *El unicornio* (1965)⁹³⁸.

Por todo ello, podemos concluir que la herencia literaria, y artística en general, de Grecia y Roma, una de las más sólidas en el ámbito cultural occidental, como demostrara contundentemente Gilbert Highet hace ahora seis décadas en su imprescindible libro *La tradición clásica*⁹³⁹, continúa plenamente activa en el ámbito de las vanguardias europeas del siglo XX, alentando a artistas de todos los campos década tras década.

⁹³⁷ André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, París, Presses universitaires de France, 1993, aporta múltiples casos de recreaciones de este mito en lengua francesa, como el *Teseo* (1946) de André Gide o *Qui n'a pas son Minotaure* (1947) de Marguerite Yourcenar, entre otros.

⁹³⁸ Véanse los estudios de María José Muñoz Jiménez, "La utilización de elementos clásicos en *Un novelista en el Museo del Prado* y *El viaje de los siete demonios* de M. Mujica Láinez", en *Contemporaneidad de los clásicos...*, pp. 125-134; "El mundo clásico en *El escarabajo* de M. Mujica Láinez", en *La Filología latina hoy...*, pp. 1117-1127. Varios estudios sobre temas clásicos en autores hispanoamericanos los reúnen Mirta Estela Assis de Rojo y Nilda María Flawiá de Fernández, *Textos clásicos, reescrituras contemporáneas*, San Miguel de Tucumán, Dirección de Cultura y Comunicación Social (Sub-Secretaría de Cultura y Educación), 1998.

⁹³⁹ Gilbert Highet, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (=1954), traducción de Antonio Alatorre del original *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Londres, Oxford University Press, 1949.

CONCLUSIONES

A modo de recapitulación trazaremos unas coordenadas que recorran las principales líneas de los temas que en las páginas precedentes hemos tocado. Dado el gran acarreo de materiales, más que unas conclusiones se hace necesario un replanteamiento de la cuestión inicial: la tradición clásica en las vanguardias históricas. En primer lugar, el mero hecho de la rica acumulación de obras, artistas y escuelas es prueba del peso específico que tiene la materia clásica en la vanguardia. No menos importancia tiene el factor geográfico, pues hemos recorrido el occidente desde los EE.UU. hasta Rusia, deteniéndonos especialmente, como era de esperar, en España. El artista de vanguardia, como también lo es, en buena medida, el creador finisecular decimonónico, siente vivamente el cosmopolitismo. Su arte se impregna de todo tipo de influencias y siempre se mantiene atento, como no puede ser de otro modo, a las novedades circundantes, pero también a las más lejanas que, con todo, llegan a alcanzarle. Este panorama de difusión máxima del hecho artístico desde finales del siglo XIX hasta nuestros días –en que es posible conocer al instante cualquier novedad por muy lejana que esté, aun cuando la finalidad de ese conocimiento no esté muchas veces clara–, enriquece las fuentes de las que beben los artistas en todo el siglo XX.

En la primera parte de este trabajo hemos intentado dibujar con mayor o menor fortuna el panorama en que se desenvuelve el clasicismo grecolatino dentro de la época histórica del auge de la vanguardia y cómo ésta recoge sin miramientos la tradición clásica. Es el momento del auge de la arquitectura más encendidamente helenizante en los EE.UU., especialmente en aquellos edificios de carácter gubernamental que delimitarán el nuevo imperio en que se está convirtiendo el país, muy al modo en que César y Augusto, siglos atrás, habían ennoblecido la capital del mundo, Roma, en sus años de liderazgo. Los EE.UU., por otro lado, son maestros en el desarrollo del rascacielos, voluble construcción que admite prácticamente cualquier estilo, siempre mediante la necesaria adecuación a las pautas generales que delinean este tipo de moles. En Europa la situación puede ser similar a la norteamericana en cuanto a la arquitectura oficial, si bien es muy acentuado el gusto por lo clásico de raíz grecorromana en toda la arquitectura comercial, como es el caso de los grandes bancos británicos. Francia tiene en Perret al abanderado de un clasicismo que se atreve también con la arquitectura religiosa –tal audacia no es de extrañar: ya el

Renacimiento y el Neoclasicismo del XVIII dan buena muestra de ello; sirva como ejemplo la portada norte de la Catedral de Zamora—. Proyectos internacionalistas como la construcción de una sede permanente para la Sociedad de Naciones congrega buen número de arquitectos de toda Europa que arrojan diversos proyectos clasicistas. Pero la mayor relación entre la herencia arquitectónica de la Antigüedad y la turbulenta política de las primeras décadas del XX se establece una vez que entran en escena los regímenes totalitarios. Si la Rusia de Stalin, con todo lo que su arte tiene de concepción clásica, busca en la ancestral tradición rusa (cuentos, leyendas, personajes históricos populares...) el entronque con el presente soviético, la Alemania hitleriana y la Italia mussoliniana dan testimonio de la imparable fuerza de la tradición grecolatina. Estos dos regímenes, ambos decididos a reinstaurar unas raíces no aleatoriamente buscadas en el antiguo Imperio Romano, recurren una y otra vez a todo aquello que hizo destacable el arte de ese pueblo, férreamente nacionalista. La arquitectura inmortal de la Roma de los emperadores, con sus templos, sus termas, sus teatros, circos y estadios, intenta ser reproducida tanto por Hitler como por Mussolini, en cada caso con diferencias bien definitorias, pues en Alemania, con todo, será más acentuado el filohelenismo. Los artistas que colaboran con el programa italiano de Mussolini parecen mostrarse —o simplemente se les permitía serlo— mucho más abiertos a los movimientos renovadores que ya estaban en marcha. En ocasiones se ha dado en pensar que los regímenes totalitarios, con su vuelta al clasicismo grecolatino se sitúan en una posición enfrentada a los “verdaderos” vanguardistas, cuando más bien deberíamos pensar en el gran valor vanguardista de las obras creadas dentro de los totalitarismos y en la implacable huella del clasicismo grecolatino de las obras de ese vanguardismo puro. Como hemos señalado en su momento, ni artistas como Picasso o el escultor Julio Antonio son impermeables a los temas mitológicos, ni los escultores oficiales del fascismo italiano están anclados en un pasado que sólo atiende a Fidias, Praxíteles o Miguel Ángel. Las figuras del *Stadio dei marmi* en Roma, tremendamente vinculadas a esa estatuaria clásica, al mismo tiempo dejan ver la deuda con el futurismo de Boccioni y con la representación moderna de la figura humana, tanto en ciertos rasgos de movimiento como en los trazos aristados de rostros y extremidades. El arte de estado en Italia, si bien asentado sobre ideales y modelos plenamente clásicos, se sumerge en la vanguardia que le es contemporánea.

La arquitectura de la Italia de Mussolini, desde la *Città Universitaria* o el *Foro Mussolini* hasta los edificios para la ansiada Exposición Universal Romana de 1942, viene representada por un ideal de monumentalismo heredado de la tradición romana antigua. La decoración de todas estas obras será acorde a tal deseo, por lo que el repertorio clásico tanto en temas como en formas será recurrentemente grecolatino. Un asidero similar encuentran los artistas alemanes que rodean al *Führer*, empezando por el arquitecto Albert Speer, sombra de Hitler allá donde fuera: el dictador planea no sólo la conquista del mundo, sino también su reconstrucción. El imperio alemán, el III *Reich*, debe asimilar la lección enseñada por Roma: la condición de lo imperecedero pasa necesariamente por dejar constancia de una arquitectura monumental. De ahí el deseo omnipresente de construir a base de sólidos e impresionantes sillares de piedra. Las condiciones en que se desarrollaban

los proyectos megalómanos de Hitler chocaban con la realidad de una guerra que consumía todos los esfuerzos y recursos materiales, logísticos y humanos. Con todo, los bocetos y lo que llegó finalmente a construirse y se nos ha conservado tras la destrucción llevada a cabo por las potencias aliadas, da suficiente muestra tanto de las dimensiones de los complejos edificios como del fuerte aliento grecolatino de los proyectos nazis. Por su parte, pintura y escultura no quedan atrás en la querencia por lo clásico, como hemos podido constatar en figuras como Arno Breker y Josef Thorak.

En nuestro país, la situación durante las tres primeras décadas del siglo XX es bien distinta. Sin el azote del fascismo de manera tan generalizada y sistemática como en Italia o Alemania, el escenario se acerca más al de otros países como Francia o Gran Bretaña. Sin que podamos alcanzar a la meca artística que supone París, España asiste al nacimiento de una serie de artistas renovadores que encuentran en la vanguardia su forma de entender el arte. Con el progresivo desarrollo de un grupo firme de artistas y de poetas de primer orden, el vanguardismo español sueña con alcanzar la supremacía que había tenido nuestro país en las artes del siglo XVII: como Picasso es a Velázquez, así Lorca es a Quevedo. Y como en el Siglo de Oro, la Edad de Plata de la creación española cuenta con grandes primeros nombres y numerosísimos artistas en una segunda fila de altísima calidad.

En este panorama, la introducción del elemento clásico es más que notable. Hemos tenido ocasión de repasar el debate abierto en torno a la cuestión del clasicismo, ya sea en boca de los críticos más avezados, con José Moreno Villa a la cabeza, como de los propios artistas implicados en la discusión. La introducción de la vanguardia, la vuelta al orden o la tradicionalidad de las raíces hispanas son materia de frecuente debate tanto en las revistas especializadas como en aquellas destinadas a un público más amplio.

Los manifiestos artísticos y literarios, arranque de todo movimiento de vanguardia que se precie, no eluden el tema de la tradición grecolatina, y en muchos casos están abiertos a ella. En un sentido estricto, solamente el futurismo italiano, en un primer momento y como movimiento inaugurador de las vanguardias históricas hace ahora cien años, da la espalda a cualquier tradición anterior, aunque paulatinamente variará esta apreciación. Las propias revistas donde ven la luz muchos de estos manifiestos, siendo plataformas de expresión de idearios vanguardistas, dejan traslucir el gran apego a una decoración tradicional de regusto antiguo, cuando no marcadamente heredera de la veta grecolatina.

La vanguardia en España, desde pintores a escultores, pasando por arquitectos y poetas, refleja su deuda hacia el mundo antiguo clásico, ya sea de manera material –mediante remedos de temáticas de la Antigüedad clásica– o de manera formal –apelando a ideas de simetría, equilibrio y proporción–. La arquitectura, especialmente la desarrollada en la capital, es un muestrario bastante amplio de las tendencias que se desarrollan en el país. Según hemos podido ver, la multiplicación de las referencias clásicas, bien tomadas directamente de la Grecia o la Roma antiguas, bien a través de intermediarios como el Renacimiento o el Neoclasicismo, pueblan gran parte de la producción arquitectónica de la primera mitad del siglo XX. Y no sólo como parte de movimientos propios del XIX, historicistas o eclécticos, sino en los arquitectos más apegados a la vanguardia como

Gutiérrez Soto, Zuazo o Mercadal, pasando por la figura singular de Antonio Palacios.

La poesía española de vanguardia nace asentada en torno a los ultraístas y enseguida se centra en el Grupo del 27, aun cuando muchos autores transiten el vanguardismo sin aparecer adscritos a este canon. Formados en el Modernismo rubeniano, del que nunca llegan a renegar, acogen con fervor la poética de la forma nueva, la supremacía de la metáfora y el desafío de la imagen poética, muchas veces tratada al modo barroco. De hecho, es con el Siglo de Oro español con el que estos poetas contraen su más acentuada deuda. Esta vía, junto al Modernismo, es la que permite la introducción de gran parte de la herencia clásica grecolatina detectable en los versos de los poetas de 27. Con todo, el apego a Góngora no desemboca en la inmersión profunda en la mitología clásica grecolatina. Pero, en todo caso, siempre es sorprendente el hecho de que pudiendo recurrir a cualquier imagen –pues nada obliga *a priori* a decantarse por la mención clásica–, el poeta vanguardista español acude con harta frecuencia al dios antiguo, al mito ovidiano o al personaje fantástico del imaginario grecolatino para amueblar versos de una deslumbrante modernidad. Es posible dar un paso más y llegar a la adecuación vanguardista de tópicos de larga fortuna en la literatura occidental. Es el caso del *carpe diem*, como hemos podido comprobar, o de toda una tradición bucólica rastreable en los versos de nuestros poetas del 27 y otros vanguardistas españoles cercanos a este grupo.

Por todo ello, creemos que la tradición clásica impregna la obra de los autores vanguardistas, tanto de los poetas como de pintores o escultores, tradición sin la cual su obra sería ciertamente otra, y que, por ello mismo, resulta imprescindible. En todos ellos anida el aliento clásico grecolatino. El entrelazamiento de las artes en estos años posibilita el intercambio de opiniones, vivencias e incluso experiencias creadoras entre los diversos artistas. El ambiente en que desarrollan sus facultades ya venía impregnado de gustos clasicistas y su propia experiencia les lleva a toparse con muchas más posibilidades para el tratamiento del material clásico heredado de las que, en un primer momento, podamos pensar. Los artistas de vanguardia no renuncian a la modernidad, pero tampoco a todo aquello que durante siglos ha dado tan buenos resultados como es la materia clásica de Grecia y Roma.

APÉNDICE I

REVISTAS LITERARIAS HISPÁNICAS DE VANGUARDIA

Incluimos algunas no hispánicas por el interés que suscitaron en España. Los datos de esta lista siguen, salvo rarísimas excepciones, el citado *Diccionario de las vanguardias en España* de Juan Manuel Bonet.

A.C. Documentos de actividad contemporánea (Barcelona, 1931-1937), 25
núm.

Ágora (Albacete, 1934-1936), 3 núm.

A la nueva ventura (Valladolid, 1934), 3 núm.

Alborada (Pontevedra, 1922), 4 núm.

Alfar (La Coruña-Montevideo, 1920-1954), 91 núm.

Alfil (Valencia, 1932-1933), 2 núm.

Altozano (Albacete, 1935-1936), 5 núm.

Amauta (Lima, 1926-1932), ¿?

Ambos (Málaga, 1923), 4 núm.

L'Amic de les Arts (Sitges, Barcelona, 1926-1929), 31 núm.

Anti (Caldas de Montbui, Barcelona, 1931), 2 núm.

Arc-Voltaic (Barcelona, 1918), 1 núm.

Ardor (Córdoba, 1936), 1 núm.

Arquitectura (Madrid, 1918-1936), ¿?

Art (Lérida, 1933-1934), 10 núm.

L'Art de la Ilum (Barcelona, 1933-1935), ¿? Revista de fotografía.

Arte (Madrid, 1932-1933), 2 núm.

Arte Peninsular (Lisboa, 1929), 2 núm.

Arte Vasco (Bilbao, 1920), 6 núm.

Atalaya (Lesaca, Navarra, 1934-1935), 2 núm.

Atlántico (Madrid, 1929-1933), 18 núm.

Azor (Barcelona, 1932-1934), 18 núm.

Boletín Internacional del Surrealismo (Santa Cruz de Tenerife, 1935), 4 núm.

Boletín Último (Madrid, 1932), 1 núm.

Bolívar (Madrid, 1930), 14 núm.

Brisas (Palma de Mallorca, 1934-1936), 25 núm.

Brújula (Madrid, 1932), 4 núm.

Caballo verde para la poesía (Madrid, 1935-1936), 4 núm. 5º, en proyecto
(1936)

Cahiers d'Art (París, 1926-1960), ¿?

El Camí (Barcelona, 1918), 6 núm.
 Caravel (Palma de Mallorca, 1934-1936), 4 núm. Norteamericana.
 Carmen (Santander, 1927-1929), 7 núm.
 Cartones (Santa Cruz de Tenerife, 1930), 1 núm.
 Cauces (Jerez de la Frontera, 1936), 1 núm. Tras la guerra, 62 núm.
 Centauro (Huelva, 1920), 3 núm.
 Re-Co (¿Madrid?, 1935-1936), ¿? De arquitectura.
 Cervantes (Madrid, 1916-1920), 53 núm.
 Cierzo (Zaragoza, 1930), 4 núm.
 5 (Vitoria, 1934), 4 núm.
 Circunvalación (México, 1928), 2 núm.
 Ciudad (Madrid, 1933-1935), ¿?
 La Ciutat y la Casa (Barcelona, 1925-1927), ¿? De arquitectura.
 La Columna de Foc (Reus, 1918-1920), 10 núm.
 Contemporáneos (México, 1928-1931), 43 núm.
 Cosmópolis (Madrid, 1919-1922), 45 núm.
 Creación / Création (Madrid-París, 1921-1924), 3 núm.
 Cristal (Pontevedra, 1932-1933), 10 núm.
 Cruz y Raya (Madrid, 1933-1936), 39 núm.
 Las 4 estaciones (Madrid, 1935), 4 núm. De arquitectura.
 Los Cuatro Vientos (Madrid, 1933), 3 núm.
 D'Ací i d'Allà (Barcelona, 1918-1936), 185 núm.
 Ddooss (Valladolid, 1931), 3 núm.
 Después (Oviedo, 1935), ¿? Izquierdista.
 Destellos (¿?, 1930-¿?), ¿?
 Diablo Mundo (Madrid, 1934), 9 núm.
 Eco (Madrid, 1933-1935), 12 núm.
 En España ya todo está preparado para que se enamoren los sacerdotes
 (Madrid, 1931), 1 núm.
 España (Madrid, 1915-1924), ¿? No era de intención vanguardista.
 Europa (Barcelona, 1933-1934), 4 núm.
 Extremos a que ha llegado la poesía española (Madrid, 1931), 1 núm.
 Favorables París Poema (París, 1926), 2 núm.
 Filosofía y Letras (Madrid, 1915-¿1930?), ¿?
 Les Flautes de l'Esperit (Barcelona, 1921), 1 núm.
 Floresta de Prosa y Verso (Madrid, 1936), 6 núm.
 Frente Literario (Madrid, 1934), 4 núm.
 Frol de diversos (Mondoñedo, 1935), 1 núm.
 Fulles musicals (¿?, 1927-1928), 9 núm.
 Fulls Grocs (Barcelona, 1929), 1 núm.
 Futurisme (Barcelona, 1907), 3 núm.
 Gaceta de Arte (Santa Cruz de Tenerife, 1932-1936), 38 núm.
 Gaceta de Galicia (Vigo, 1929), 2 núm.
 La Gaceta Literaria (Madrid, 1927-1932), ¿?
 Gallo (Granada, 1928), 2 núm.
 El Gallo Crisis (Orihuela, 1934-1935), 6 núm.
 Gaseta de les Arts (Barcelona, 1924-1930), ¿? No era completamente
 vanguardista.
 Ginesta (Barcelona, 1929), ¿?
 Gráfica (La Coruña, 1922), 3 núm.

Gran Guiñol (Sevilla, 1920), 3 núm.
 Grecia (Sevilla-Madrid, 1918-1920), 50 núm. (En Madrid desde el nº 43 incluido).
 Hélices (Cullera, Valencia, 1930), 2 núm.
 Hèlix (Villafranca del Penedés, Barcelona, 1919-1930), 10 núm.
 Hermes (Bilbao, 1917-1922), 85 núm. Novecentistas y algunos de transición.
 Héroe (Madrid, 1932-1933), 6 núm.
 Hespérides (Santa Cruz de Tenerife, 1926-1929), 157 núm.
 Hoja Literaria (Madrid, 1933), 4 núm.
 Hoja Literaria (Barcelona, 1935-1936), ¿?
 Hojas de Poesía (Sevilla, 1935), 2 núm.
 Horizonte (Madrid, 1922-1923), 5 núm.
 Impresos Sentimentais (Vilagarcía de Arousa, Pontevedra, 1936), 2 núm.
 Índice (Madrid, 1921-1922), 4 núm.
 Índice (Santa Cruz de Tenerife, 1935), 1 núm.
 L'Instant (París-Barcelona, 1918-1919), ¿? Cinco números en Barcelona.
 Isla (Cádiz, 1932-1940), 20 núm.
 Jóia (Badalona, 1928), ¿?
 Letra (Madrid, 1935), 1 núm.
 Ley (Entregas de capricho) (Madrid, 1927), 1 núm.
 Línea (Madrid, 1935-1936), 7 núm.
 Literatura (Madrid, 1934), 6 núm.
 Litoral (Málaga, 1926-1929), 9 núm. Segunda época en México (1944), con 3 núm.
 La Luna y el Pájaro (Madrid, 1931), 1 núm.
 Luz (La Coruña, 1922), 4 núm.
 Lyd (Luminotecnia y Decoración) (Barcelona, 1935), 2 núm.
 Manantial (Segovia, 1928-1929), 7 núm.
 La Mà trencada (Barcelona, 1924-1925), 6 núm.
 Mar Vella (¿?, 1919-¿?), ¿?
 Mediodía (Sevilla, 1926-1933), 16 núm.
 Meridiano (Huelva, 1929-1930), 3 núm.
 Meseta (Valladolid, 1928-1929), 6 núm.
 1616 (Londres, 1934-1935), 10 núm.
 Minotauro (París, 1933-1939), ¿?
 Mirador (Barcelona, 1929-1937), ¿?
 Monitor (Sitges, 1921-1923), 8 núm.
 El Mono Azul (tras el 1936, por Alberti)
 Mundial (Madrid, 1936), 4 núm.
 Murta (Valencia, 1931-1932), 4 núm.
 Musicografía (Monóvar, Alicante, 1933-1936), 38 núm.
 Noreste (Zaragoza, 1932-1936), 14 núm.
 Nós (Orense, 1920-1935), 144 núm.
 Nosotros (¿?, 1930-1931), 57 núm.
 La Nova Revista (Barcelona, 1927-1929), ¿?
 Nuestro Cinema (París, 1932-1935), ¿?
 Nueva Cultura (Valencia, 1935-1937), 21 núm.
 Nueva España (Madrid, 1930-1931), al menos 15 núm.
 Nueva Poesía (Sevilla, 1936), 4 núm. Nº 5 en 1939.
 Nueva Revista (Madrid, 1929-1930), 5 núm.

Nuevas Formas (Madrid, 1934-1936), ¿? De “arquitectura y decoración”.
 Obras (Madrid, 1930-1936), 49 núm. De arquitectura.
 Octubre (Madrid, 1933-1934), 6 núm.
 Orbayo (¿?), ¿? ¿Revista obrera?
 Orfeo Atlántida (¿?), ¿? De música.
 Orientaciones (Madrid, 1926), 2 núm.
 Oromana (Alcalá de Guadaira, Sevilla, 1925-1927), 34 núm.
 Orto (¿?), ¿?
 P. A. N. (Poetas, andantes y navegantes) (Madrid, 1935), 7 núm.
 Papel de Aleluyas (Huelva-Sevilla, 1927-1928), 7 núm.
 Papel de Color (Mondónedo, 1933-1935), 5 núm.
 Papel de Vasar (San Lorenzo de El Escorial, ¿?), ¿?
 Parábola (Burgos, 1923-1928) 1923, 2 núm. 1927-28, 6 núm.
 Perseo (Madrid, 1919), 1 núm.
 Pliegos Recoletos (Madrid, 1932-1933), 3 núm.
 La Pluma (Madrid, 1920-1923), 37 núm. No era vanguardista, pero con
 participaban autores vanguardistas.
 Plural (Madrid, 1925), 3 núm.
 Poesía (Málaga-París, 1930-1931), 5 núm.
 Post-guerra (Madrid, 1927-1928), 13 núm.
 Prisma (París-Barcelona, 1922), 8 núm.
 Prisma (Buenos Aires, 1921-1922), 2 núm.
 Proa (Barcelona, 1921), 2 núm.
 Proa (Valencia, 1935-1936), ¿?
 Prometeo (Madrid, 1908-1912), 38 núm.
 Propiedad y Construcción (Bilbao, 1922-1934), 141 núm. De arquitectura.
 Quaderns de Poesia (Barcelona, 1935-1936), 8 núm.
 Los Quijotes (Madrid, 1915-1918), 88 núm.
 Reflector (Madrid, 1920), 1 núm.
 Renovación (Cádiz, 1927-1928), 4 núm.
 Residencia (Madrid, 1926-1934), ¿? Publicación de la Residencia de
 Estudiantes. No exactamente revista, ni de vanguardia.
 Resol (Santiago de Compostela, 1932-1936), 10 núm.
 La Revista (Barcelona, 1914-1936), ¿?
 Revista de Avance (La Habana, 1927-1930), 50 núm.
 Revista del Ateneo de Jerez (1924-1934), 68 núm.
 Revista de Occidente (Madrid, 1923-1936), 156 núm.
 Revista de Poesia (Barcelona, 1925-1927), 11 núm.
 Revista Nova (Barcelona, 1914-1916), ¿?
 Ronsel (Lugo, 1924), 6 núm.
 La Rosa de los Vientos (Santa Cruz de Tenerife, 1927-1928), 5 núm.
 La Rosa dels Vents (Barcelona, 1936), 4 núm.
 Sagitario (México, 1926-1927), 14 núm.
 Silbo (Orihuela, 1936), 2 núm.
 Sin Fronteras (Proyecto de Alberti)
 Síntesis (Buenos Aires, 1927-1929), 30 núm.
 Sirio (Almansa, Albacete, 1925), 2 núm.
 Sudeste (Murcia, 1930), 4 núm.
 Sur (Málaga, 1935-1936), 2 núm.
 Tableros (Madrid, 1921-1922), 4 núm.

Taula de Lletres Valencianes (Valencia, 1927-1930), 38 núm.
 Terramar (Sitges, 1919-1920), 24 núm.
 Themis (Vilanova i la Geltrú, 1915-1916), 18 núm.
 El Tiempo Presente (Madrid, 1935), 2 núm.
 Tobogán (Madrid, 1924), 3 núm.
 391 (Barcelona, Nueva York, París, Zurich, 1917-1924). Los 4 primeros en Barcelona.
 Troços (Barcelona, 1916), 4 núm.
 Trossos (Barcelona, 1918), 2 núm. Continuación de Troços.
 Ultra (Oviedo, 1919-1920), 5 núm.
 Vltra (Madrid, 1921-1922), 24 núm.
 Un Enemic del Poble (Barcelona, 1917-1919), 18 núm.
 La Verdad (Murcia, 1923-1926), ¿? Suplemento literario del diario homónimo.
 Verba (Gijón, ¿?), ¿?
 Verso y Prosa (Murcia, 1927-1928), 12 núm.
 Vértices (Madrid, 1923), 3 núm.
 Vida (La Coruña, 1920-1921), 5 núm.
 Vida Americana (Barcelona, 1921), 1 núm.
 Yunque (Lugo, 1932), 6 núm.

APÉNDICE II

SEMBLANZAS Y TRADUCCIONES EN GRECIA

SILUETAS DE LA HISTORIA LITERARIA.

SÓFOCLES.

Sófocles, el anciano glorioso, tenía cerca de cien años y había escrito ciento veinte tragedias cuando fué coronado, ante toda la Hélade, en los Juegos Olímpicos. Sólo nos quedan siete de sus numerosas obras: *Ayax furioso*, *Las Traquinianas*, *Electra*, *Antígona*, *Edipo rey*, *Edipo en Colonna* y *Filoctetes*. Las tres últimas son sus mejores creaciones, en especial la tercera, que invita singularmente a la observación.

Ninguna otra tragedia antigua hace resaltar de modo tan admirable como *Filoctetes* la sencillez dramática que preferían los griegos y que, en el sereno estatismo de su arte, constituye la expresión más pura y completa de las pasiones del hombre. Singular pieza de teatro, a la que bastan tres personajes: Filoctetes, Ulises y Neoptolemo, el hijo de Aquiles. El odio y el dolor, el candor y la astucia viven y circulan libremente en este drama, sobrio y formidable, y, no obstante la ausencia de los recursos accesorios, la imaginación del lector, intensamente excitada, sigue sin el menor esfuerzo los contornos de la maravillosa obra poética.

Nada tan sencillo como su argumento: Ulises y Neoptolemo son enviados a Lemnos, donde ha sido abandonado Filoctetes a causa de sus heridas, para sacar de allí al protagonista por astucia o por fuerza. El pesar y el resentimiento del desterrado están pintados con tan vivos colores y el contraste entre los caracteres de Ulises y Neoptolemo está utilizado con tanta maestría, que la acción jamás languidece. Filoctetes –el dolor solitario y heroico– es el ideal de la entereza viril probada por los padecimientos; Ulises –la astucia,– el del ingenio diestro y sutil confiado en su fuerza, y Neoptolemo –el candor– el del valor ingenuo, leal y apasionado de la vivaz juventud. Sobre la base magnífica y eterna de la concurrencia feliz de estos tres grandes valores psicológicos descansa el secular prestigio del soberbio *chef-d’oeuvre* del fecundo y glorioso anciano de Colonna, uno de los muchos clásicos que Doña Academia desconoce aunque afecte otra cosa –y a quien la nueva escuela de Superación Lírica se complace en venerar como a uno de los magnos dioses del panteón literario.

Grecia, nº 14, 30 de abril de 1919.

SILUETAS DE LA HISTORIA LITERARIA.

ARISTÓFANES.

Del ateniense Aristófanes –uno de los grandes dioses del áureo siglo de las letras helénicas– nos quedan once comedias, entre las que se distinguen particularmente *Las Avispas* y *Las Nubes*.

En *Las Avispas* censura el poeta la pasión de los atenienses por los pleitos. Racine imitó esta obra en sus *Plaideurs*. Alfonso Karr se sirvió del mismo título que Aristófanes para una deliciosa y memorable revista literaria –*Les Guepes*.

En *Las Nubes*, obra maestra del verbo cómico, se encierra la más sangrienta e implacable sátira contra el más excelso pensador de la antigüedad, Sócrates. Escrita con tanto ingenio como perfidia, contribuyó indudablemente a la desgracia del filósofo.

“Aristófanes –dice Plutarco– exagera y recarga las tintas y habla al populacho más bien que a la gente distinguida. Su estilo es una mezcla de disparates continuos, elevado unas veces a la hinchazón, familiar otras hasta la bajeza y descendiendo casi siempre a la puerilidad. Su impudencia no puede ser soportada sino por el pueblo bajo; su sal es amarga, acre, caústica; su humorismo rueda casi siempre sobre juegos de palabras, groseros equívocos y alusiones enrevesadas y licenciosas; su finura es maligna; su ingenuidad, necia; sus chistes sólo merecen ser silbados; su alegría es cinismo. No escribe, en fin, para deleitar al público honrado y sensato, sino para halagar la envidia, el libertinaje y la maldad.”

No hay, en efecto, en las piezas de Aristófanes casi ninguna de las conveniencias teatrales, aparte de que, literariamente, carecen de plan, de acción, de intriga, de interés, de ponderación dramática y aun de situaciones verdaderamente cómicas y caracteres bien definidos. Pero se encuentra en ellas un formidable talento satírico, que flagela despiadadamente todas las ridiculeces de la vida, y un fidelísimo cuadro de las costumbres de Atenas.

En los tiempos de Aristófanes, un poeta cómico era un hombre de partido, que formaba su opinión acerca de los negocios públicos y la exponía a su modo en el teatro –como, en distinto estilo, los oradores desde la tribuna– y a quien los atenienses escuchaban con mucha más atención que a ninguno de sus políticos.

Antes, pues, que el teatro es la historia –la historia viva y palpitante de un intenso período de la civilización ateniense– lo que debe estudiarse y estimarse en la producción del mordaz comediógrafo...

Grecia, nº 15, 10 de mayo de 1919.

SILUETAS DE LA HISTORIA LITERARIA.

PÍNDARO.

Píndaro, natural de Cinocéfalos (522-442 antes de C.), es el príncipe de los poetas líricos griegos. Sus “Epinicios” cantan las victorias de los Juegos Olímpicos, Píticos, Ístmicos y Nemeos, las fiestas nacionales de la Autopolitia helénica. Una viril austeridad constituye la nota distintiva del carácter de Píndaro. Leyéndole, se siente esa impetuosidad del genio, ese violento y vertiginoso transporte, ese impulso divino que lleva a las concepciones más vastas, nobles y grandiosas del ideal poético. La fuerza de los pensamientos, la vehemencia de las figuras, el atrevimiento de las imágenes, la vivacidad de las expresiones, la armonía de los giros, la audacia de las metáforas, la extraordinaria potencia de invención, la ardiente precipitación del estilo, solemne y magnífico; todo concurre a hacer de Píndaro el más alto poeta lírico que ha producido la antigüedad clásica. Nuestra moderna cultura –superficial y fragmentaria– tildará algunas veces a Píndaro de afectado y oscuro; pero, realmente, la totalidad de la obra de este poeta formidable tiene tanta gracia, claridad y dulzura, como elevación, majestad y entusiasmo.

Grecia, nº 16, 20 de mayo de 1919.

UNA ELEGÍA DE CATULO.

Catulo, mundano encantador, voluptuoso amable, enamorado apasionado y elocuente, epigramatista temible, con cierto tinte de alejandrinismo (pero apenas, pues se ha exagerado mucho esta particularidad), está muy cerca de ser un gran poeta. Tiene la fuga, el arranque, y, también, la gracia y una sensibilidad vibrante. Por muchos aspectos, recuerda a Andrés Chénier, quien, por cierto, le conoció bien.

EMILE FAGUET, *Iniciación literaria*.

LAMÉNTASE DE LA MUERTE DEL PÁJARO, PRINCIPALMENTE
POR EL DOLOR DE LESBIA.

*Lugete, o Veneres, Cupidinesque,
Et quantum est hominum venustiorum.
Passer mortuus est meae puelae,
Passer delicias meae puellae,
Quem plus illa oculis suis amabat.
Nam mellitus erat, suamque norat
Ipsa tam bene quam puella matrem;
Nec sese a gremio illius movebat,
Sed circumsiliens modo huc; modo illuc,
Ad solam dominam usque pipilabat.
Qui nunc it per iter tenebricosum
Illud unde negant redire quemquam.
“At vobis male sit, malae tenebrae
Orci, quae omnia bella devoratis:
Tan bellum mihi passerem abstulistis!”
O factum male! o miselle passer!
Tua nunc opera meae puellae
Flendo turgiduli rubent ocelli.*

Llorad vosotros, Gracias y Cupidos
y cuanto es de los hombres máspreciado.
Muerto es el pajarillo de mi hermosa,
el pájaro delicias de mi hermosa,
que ella más que a sus ojos estimaba.
Porque meloso era y conocía
a la muchacha más que ésta a su madre;
no se alejaba nunca de su seno,
sino ora aquí, ora allí, saltaba en torno
de su ama sólo para ella piando.
Ahora marcha por vía tenebrosa
al lugar de que a nadie volver dejan.
“¡Mal hayan las tinieblas del cruel Orco,
en que todo lo bello desaparece!
¡De mí tan lindo pájaro alejasteis!”
¡Oh desgracia! ¡Oh cuitado pajarillo!
De hoy más los dulces ojos de mi amada
se fundirán en llanto a tu recuerdo.

Traducción directa y literal, en el mismo número de versos y con el mismo metro.

MIGUEL ROMERO y MARTÍNEZ.

Grecia, nº 5, 15 de diciembre de 1918.

UN EPIGRAMA DE MARCIAL.

Estímese como se quiera la obra de Marcial, “es lo cierto –dice González Garbín– que el chispeante ingenio de BÍlbilis ha dejado el tipo del punzante epigrama, que en las literaturas posteriores se han complacido en imitar todos los poetas”. Frívolo y obsceno en la forma, Marcial, en el fondo, es tan severo como Juvenal; su arte, riendo, fustiga los vicios de la envilecida sociedad de su época, poniendo en la picota a todos los libertinos romanos. Además, la elegancia y delicadeza de su estilo, tan correcto no obstante la precipitación con que escribía; su latinidad, natural y sobria, contrastando con el amaneramiento y la hinchazón de los escritores de aquel siglo, y su gracia, verdaderamente inimitable, hacen de él –como afirma Giles y Rubio– “el poeta más sincero y genial de su tiempo.”

LOS BESOS DE DIADUMENO.

Ad Diadumenum,
cujus oscula suaviter olere dicit.

*Quod spirat tenera malum mordente puella:
Quod de Corycio quae penit aura croco;
Vinea quod primis floret cum cana racemis;
Gramina quod redolent, quae modo carpsit apis;
Quod myrtus, quod messor Arabs, quod succina trita,
Pallidus Eoo thure quod ignis olet;
Gleba quod aestivo leviter cum spargitur imbre;
Quod madidas nardo sparsa corona comas:
Hoc tua, saeve puer Diadumene, basia fragrant.
Quid, si tota dares illa sine invidia?*

Según el texto de la más clásica edición antigua del poeta, o sea la de las célebres medallas de Smids –Amsterdam, Gallett, 1701, 8ª, cotejada con otras impresiones, que también posee el traductor, de 1539, 1611, 1652 y 1864.

A Diadumeno,
de cuyos besos dice que olían suavemente.

El aroma de una manzana mordida por la delicada boca de una joven; las fragancias del céfiro procedente de los azafranes coricios; los efluvios que exhalan los primeros albos racimos de una viña; los perfumes del prado en que la abeja acaba de libar; el olor del mirto; la odorífica Arabia; el ámbar reducido a polvo; las vagas nubecillas del incienso de Oriente; la tierra después de una llovizna de estío; la corona que ciñe una cabellera humedecida con esencia de nardo... Todas estas delicias, joven y esquivo Diadumeno, recuerda tu aliento purísimo. ¡Qué sería, pues, si completaras tus besos, dándolos sin avaricia ni crueldad!

MIGUEL ROMERO Y MARTÍNEZ

De su traducción de los *Epigramas eróticos* de Marcial, Valencia, F. Sempere y C.^a, s.a. (1912), 8^a.

Grecia, nº6, 1 de enero de 1919.

[Se refiere al volumen *Epigramas eróticos, 166 poemas de Marcial*. Traducción de Miguel Romero y Martínez, alumno de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, La primera edición es de 1910.]

UNA ODA DE HORACIO.

Beatus ille, qu[i] procul negotiis...

¡Afortunado Horacio! Nada tan sorprendente, tan extraordinario como su destino. Por haber expresado en algunos versos encantadores la felicidad de la vida campestre, describiendo su rincón de tierra preferido, he aquí que los poemas que componía por esparcimiento del ánimo, para él sólo y para el amigo a quien los dedicaba, se han apoderado desde entonces de todas las memorias y se han alojado tan bien en ellas, que no podemos hallar hoy frases mejores que las suyas para celebrar las dulzuras de nuestro propio retiro. Poeta del yo como ningún otro, supo con sencillez divina hacer la mejor poesía para el mundo.

SAINT-BEUVE.

ODA XXXVIII DEL LIBRO I.

Ad puerum

*Persicos odi, puer, apparatus;
Displicent nexae philyra coronae.
Mitte sectari, rosa quo locorum
Sera moretur.
Simplici myrto nihil allabores
Sedulus curo; neque te, ministrum,
Dedecet myrtus, neque me sub arcta
Vite bibentem.*

Según la edición de Rodeille, París, Thiboust y Esclassan, 1686, 2 tomos en 12.º

Al muchacho

Odio, mancebo, el aparato persa;
cánsanme las coronas del convite.
Deja tú de inquirir dónde se halla
rosa tardía.

Curo afanoso de que al simple mirto
nada adiciones; pues que a ti, sirviente,
mirto es útil y a mí, bajo las vides
siempre bebiendo.

MIGUEL ROMERO Y MARTÍNEZ.

Glosa del traductor, para la perfecta inteligencia de esta poesía.

No gusto, muchacho, del exquisito aparato de los banquetes persas, con sus perfumes, ungüentos y refinamientos de toda clase. Me desagradan sus vistosas coronas, entretejidas con las más finas cortezas vegetales. Así, pues, no te fatigues en indagar en qué lugar se encuentran las raras rosas tardías, flores que sólo buscan la ostentación vanidosa. Diligente procuro que no agregues nada al puro mirto, al sencillo arrayán, que ahuyenta los vapores del vino y que, agradando tanto a Venus, es utilísimo para las dulces luchas del amor. Por su humildad te conviene a ti que eres un criado, y por sus efectos a mí, que estoy bebiendo siempre bajo las espesas vides.

Grecia, nº 7, 15 de enero de 1919.

APÉNDICE III

VENUS CYNELIA DE ANTONIO ESPINA

Venus Cynelia

El ingreso de Venus en la cámara oscura, no nos ha producido todavía la gran sensación que nos produjo su prístino nacimiento en el mar.

Sin embargo Venus ha nacido otra vez. Ha nacido en la espuma del haz luminoso y tomado carne lunar en la pantalla.

Para que transmutase el milagro, fue indispensable que toda la isla de Cytheres quedase a oscuras.

En la tiniebla muda y sensual del pecado.

Y que todas las localidades de la isla cytherea se agotasen desde el primer día.

Ahora las Venus anteriores, suspiran, estremecidos sus desnudos alabastros, enamoradas y envidiosas en los antepalcos.

Astarté llora el eclipse de su Luna, por la Luna nueva. Y ha de consolarla irónicamente el Barón de Rotschild.

Mylita, no tan ansiosa, se contenta acurrucada, en su anfiteatro –que no es el de Anfítrite– al lado de un bronco escolar de Farmacia, aspirando alguna droga de la misma Facultad.

Diana, penetra en la floresta apagada, iracunda y certera. Con gritos de montería. Azuza sus canes y lanza sus dardos exactos, contra la inocente gacela y el escondido siervo...

Hebe, deslizándose desde lo alto de la claraboya y ocultando en lo más profundo del corazón estrellado la amargura de su jubilación forzosa, corona las frentes de los que perdidos en las tinieblas, encontraron una mano amiga que los supo conducir hasta el amor. (El surtidor esplendoroso de Fontana Juvenia.) Las corona con mirtos y rosas. No con azahar. El azahar pertenece a la simboligrafía [*sic*] cristiana.

Transcurren unos minutos.

Y surge el nuevo Mito.

El “jazz-band” de los héroes ataca un “charlestón”. Se ilumina la gran pantalla moderna. En su centro hay un punto brillante, rutilante, soleal, cegador, eléctrico, bengálico, estelar, que: [*sic*] va abriéndose poco a poco, extendiéndose, aumentando su circunferencia. Y de pronto: Ella.

Afrodita, emerge nueva, concebida pulcra, en la pulcra y nítida espuma. ¡Resurrexit!

Pero ya no es Afrodita helénica. Olímpica. Es una blonda “girl” norteamericana, relativamente inmortal –hubo un Einstein– que se entrega y rie en el Amor de los deportes voluptuosos.

Venus Cynela [*sic*] del Estado de Cinelandia (UU. S. S.)

Su templo es la cámara oscura, donde Plutón el Sombrío la ofrenda misteriosos holocaustos. Dulces holocaustos.

Y Faetón el luminoso se la lleva a la salida, en su “Rolls-Royce” (El judío Rotschild, ha abandonado a Astarté en el fondo antiguo de la rosa platea.)

Antonio Espina

Mediodía, nº 7, junio-julio de 1927.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABASCAL, Conde de: *Todos los coños el coño y otros poemas profundos*, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones de La Discreta, 1999 (“Colección Bastardilla”).
- ALBERTI, Rafael: *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix-Barral, 1975.
- , *Obras completas*, edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988. (3 tomos).
- , *Prosas encontradas*, edición de Robert Marrast, Barcelona, Seix-Barral, 2000 (puesta al día de la recopilación publicada en Madrid, Ayuso, 1970).
- ALEIXANDRE, Vicente: *Poesías completas*, edición de Alejandro Duque Amusco, Madrid, Visor, 2001.
- ALGANZA ROLDÁN, Minerva: cf. CAMACHO ROJO, José María y ALGANZA ROLDÁN, Minerva.
- , “Dos poemas sobre Narciso de Manuel Altolaguirre”, *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1989, tomo III, pp. 353-358.
- ALIX TRUEBA, Josefina: “Escultura española 1900-1936”, en *Escultura española 1900-1936*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985, pp. 23-195. Catálogo de la exposición presentada en el Palacio de Velázquez, Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid, del 23 de mayo al 22 de julio de 1985.
- El alma de Almada el impar. Obra gráfica 1926-1931*, Madrid, Bedeteca de Lisboa, 2004, catálogo de la exposición celebrada en el Museo de la Ciudad de Madrid del 1 al 30 de septiembre de 2004.
- ALMODÓVAR, Javier y MÁRQUEZ, Miguel Ángel: “Heráclito en *La realidad y el deseo*”, *Estudios Clásicos*, tomo 30, nº 93, 1988, pp. 43-50.
- ALONSO, Dámaso: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 5ª edición, 5ª reimpresión, Madrid, Gredos, 1993 (=1950).
- , *Poesía y otros textos literarios*, edición preparada por Valentín García Yebra, prólogo de Víctor García de la Concha, Madrid, Gredos, 1998.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel: *Obras completas, III. Poesía*, edición crítica de James Valender, Madrid, Ediciones Istmo, 1992 (Colección “Bella bellatrix”).
- ALVAR LÓPEZ, Manuel: “Presencia del mito: *La tejedora de sueños*”, en *Bulletin Hispanique*, 78, 1976, pp. 34-76.

- , “Ariadna en Naxos”, en *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Luis T. González del Valle y Darío Villanueva (editores), Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984, pp. 73-88.
- , *Símbolos y mitos*, Madrid, CSIC-Instituto de Filología, 1990 (“Biblioteca de Filología Hispánica”, 1).
- APULEYO, Lucio: *El asno de oro*, introducción, traducción y notas de Lisardo Rubio Fernández, Madrid, Gredos, 1978 (“Biblioteca Clásica Gredos”, 9).
- ARANGO, Manuel Antonio: “Lo mítico en el *Romancero Gitano* de Federico García Lorca”, *García Lorca Review* 11/2, 1983, pp. 125-138.
- ARCAZ POZO, Juan Luis: “Catulo en la literatura española”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 22, 1989, pp. 249-286.
- ARGENTE DEL CASTILLO, Concha: “La función del mito clásico en la poesía de Rafael Alberti”, *Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, Granada, 1985, pp. 31-43.
- , *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, Granada, Universidad de Granada, 1986.
- ARIZMENDI BARNÉS, Luis Jesús: *Albert Speer. Arquitecto de Hitler. Una arquitectura destruida*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA), 1978.
- Arquitectura de Madrid*, dirección de Amparo Berlinches Acín, Madrid, Fundación COAM, 2003 (3 volúmenes y un DVD).
- ArsMetallica. Monete e medaglie. Arte, tecniche e storie*, al cuidado de Silvana Balbi de Caro, Laura Cretara y Rosa Maria Villani, Editalia, 2007. Catálogo de la exposición *Una Scuola d'Arte nella fabbrica delle monete, 1907-2007. Arte, Tecniche e Storie*, celebrada en el Complesso del Vittoriano de Roma del 12 de octubre al 12 de noviembre de 2007.
- ASÍS GARROTE, María Dolores de: “Recreación del mito de Fedra en la *Fedra* de Unamuno”, en *Volumen-homenaje a Miguel de Unamuno*, publicado bajo la dirección de María Dolores Gómez Molleda, 1986, pp. 341-362.
- ASSIS DE ROJO, Mirta Estela y FLAWIÁ DE FERNÁNDEZ, Nilda M^a: *Textos clásicos, reescrituras contemporáneas*, San Miguel de Tucumán, Dirección de Cultura y Comunicación Social (Sub-Secretaría de Cultura y Educación), 1998.
- BALCELLS DOMÉNECH, José María: “El viaje mítico en *Ora marítima* de Rafael Alberti”, en *Estudios Humanísticos*, 27, 2005, pp. 25-42.
- BALIUS I JULI, Ramón: “Francisco Pérez Mateo (1903-1936): un escultor ocultado e ignorado”, en *Apunts. Educación Física y Deportes*, 83, primer trimestre 2006, pp. 77-81.
- BALLESTERO IZQUIERDO, Alberto: *José Moreno Villa (1887-1955): generación y bibliografía*, Pamplona, Ediciones Enaute, 1995.
- BERNÁLDEZ VILLARROEL, Lorenzo y BRASAS EGIDO, José Carlos: *Mateo Hernández (1884-1949). Un escultor español en París*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1997.
- BETEGÓN CASTELO, Julio: *Estudio y edición de artículos olvidados de José Moreno Villa (1915-1937)*, tesis de licenciatura presentada en la Universidad Autónoma de Madrid, 1985.
- BLANCO FREIJEIRO, Antonio: *Arte griego*, Madrid, CSIC, 1996, 8^a

- edición.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *Obras completas, con una nota biobibliográfica*, Madrid, Aguilar, 1970 (8ª edición, 1ª reimpresión).
- , *Sónnica la cortesana*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: “El mundo clásico en Picasso”, en *Discursos y ponencias del IV Congreso Español de Estudios Clásicos. Barcelona y Madrid, 15-19 de abril de 1971*, Madrid, 1973, pp. 139-155.
- , “Mujeres de la mitología clásica en la pintura de Max Beckmann”, en *Anales de Historia del Arte*, nº 7, 1997, pp. 257-270.
- , “Mujeres de la mitología griega en el arte español del siglo XX”, en *VIII Jornadas de Arte. La mujer en el Arte Español*, Madrid, Centro de Estudios Históricos-CSIC, 1997, pp. 571-581.
- , “El mundo clásico en Dalí”, en *Goya. Revista de arte*, números 265-266, julio-octubre de 1998, pp. 238-249.
- , “Mitos clásicos en la pintura moderna”, en *Anales de Historia del Arte*, nº 10, 2000, pp. 247-281.
- BLOCH, Georges: *Pablo Picasso, Catalogue of the printed graphic work 1904-1972*, 4 tomos, Berna, 1968-1979.
- BOHIGAS, Oriol: *Arquitectura española de la segunda república*, Barcelona, Tusquets Editor, 1973 (2ª edición ampliada y revisada) (=1970).
- BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- BORGES, Jorge Luis: *Textos recobrados 1919-1929*, edición al cuidado de Sara Luisa del Carril, Barcelona, Emecé, 2002.
- BOUCOURECHLIEV, André: *Igor Stravinsky*, Madrid, Turner, 1987 (=1982).
- BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000 (=1998) (“Summa Artis”).
- BRASAS EGIDO, José Carlos: *Victorio Macho. Vida, arte y obra*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1987.
- BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*, traducción de Andrés Bosch, Madrid, Visor Libros, 2002 (“Visor Literario”, VI).
- BRIHUEGA, Jaime: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*, Madrid, Cátedra, 1982 (=1979) (“Cuadernos de Arte Cátedra”, 8).
- , *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Ediciones Istmo, 1981 (“Colección Fundamentos”, 72).
- , “La escultura de vanguardia en España. Coordinadas y cronología”, en *Escultura española 1900-1936*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985, pp. 197-211. Catálogo de la exposición presentada en el Palacio de Velázquez, Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid, del 23 de mayo al 22 de julio de 1985.
- , “Redes, punto, sinuosidades, cruces... Moreno Villa y la signica visual de la vanguardia”, en *José Moreno Villa. Pinturas y dibujos. 1924-1936*, Málaga, Junta de Andalucía, 1999, p. 17-32.
- Bucólicos griegos*, introducciones, traducciones y notas por Manuel García Teijeiro y María Teresa Molinos Tejada, Madrid, Gredos, 1986

- (“Biblioteca Clásica Gredos”, 95).
- CABAÑAS MARTÍN, Pablo: *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948 (“Anejos de cuadernos de literatura”, 1).
- CALDERÓN REINA, Modesto: “La blanda voz y el tierno canto. Sonetos españoles sobre sirenas”, en *Analecta Malacitana*, 28, 2, 2005, pp. 629-640.
- CAMACHO ROJO, José María y ALGANZA ROLDÁN, Minerva: “Vigencia del pensamiento de Heráclito en la obra poética de Emilio Prados”, en *Estudios de Filología Griega*, I, Granada, 1985, pp. 51-68.
- CAMACHO ROJO, José María: “Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca”, en *Florentia Iliberritana*, 1, 1990, pp. 55-73.
- , “La tradición clásica en las literaturas hispánicas: esbozo de un ensayo bibliográfico”, en *Florentia iliberritana*, 2, 1991, pp. 33-92.
 - , “Alusiones a Heráclito en la poesía española del siglo XX”, en *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, coordinado por Jesús María García González y Andrés Pociña Pérez, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 61-93.
 - , *La tradición clásica en las literaturas iberoamericanas del siglo XX: bibliografía analítica*, Granada, Universidad de Granada, 2004 (“Biblioteca de humanidades. Estudios Clásicos”, 17).
 - , “La tradición clásica en la literatura argentina del siglo XX”, en *Florentia iliberritana*, 17, 2006, pp. 57-84.
 - , (editor) *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006.
 - , “Bibliografía analítica sobre la tradición clásica en las literaturas hispánicas e hispanoamericanas del siglo XX: 2001-2005”, en *Florentia iliberritana*, 19, 2008, pp. 337-376.
- Cancionero moderno de obras alegres*, Madrid, Visor, 1985. Edición facsímil de la supuesta edición de Londres, H. W. Spurr, 1875 (“Colección Visor de Poesía”, 200).
- CAPOTE BENOT, José María: *El periodo sevillano de Luis Cernuda*, Madrid, Gredos, 1971.
- CARMONA, Eugenio: *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Málaga, Universidad de Málaga y Colegio de Arquitectos de Málaga, 1985.
- , “El placer de la pintura y los símbolos del amor. Obras de José Moreno Villa, 1924-1936”, en *José Moreno Villa. Pinturas y dibujos. 1924-1936*, Málaga, Junta de Andalucía, 1999, p. 35-51.
 - , “Las poéticas del *arte nuevo* y los círculos concéntricos de la Generación del 27. 1926-1931”, en *La pintura del 27*, Madrid, Guillermo de Osma, 2005. Catálogo de la exposición celebrada del 24 de febrero al 22 de abril de 2005 en la Galería Guillermo de Osma, Madrid; comisarios, Juan Pérez de Ayala, Guillermo de Osma.
- CARMONA VÁZQUEZ, Antonia: *Coincidencias de lo trágico entre Eurípides y Federico García Lorca*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.
- CASTRO JIMÉNEZ, María Dolores: “Pan y Siringa: apariciones en nuestra literatura”, en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*,

- Madrid, 1989, tomo III, pp. 425-431.
- CAYUELA, Arturo M.: *Antología escolar de literatura castellana*, tomo I, Madrid, Razón y Fe, 1924.
- CERNUDA, Luis: *Obra completa*, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1993 (Tomo I, *Poesía completa*; tomos II y III, *Prosa completa*).
- CIRUELO, José Ignacio: “Unamuno frente a los personajes de Medea y Fedra”, en *Tradición clásica y siglo XX*, edición de Ignacio Rodríguez Alfageme y Antonio Bravo García, Madrid, Coloquio, 1986 pp. 56-66.
- La Ciudad Universitaria de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988, 2 volúmenes.
- Clasicismo y modernidad. Symposium*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2003.
- Classicismo. Classicismi. Architettura Europa/América 1920-1940*, a cura di Giongio Ciucci, Milano, Electa, 1995 (“Documenti di architettura”, 85).
- CORREA, Gustavo: “Mallarmé y Garcilaso en Cernuda”, en *El escritor y la crítica*, recopilación de Derek Harris, Madrid, Taurus, 1977. pp. 227-243.
- CORREDOR MATHEOS, José: *L'escultura de Joan Rebull*, Barcelona, Ambit, 1991.
- CORTÉS TOVAR, Rosario: “Catulo en Pedro Salinas”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 10, 1996, pp. 83-98.
- COSSÍO, José María de: *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998 (=1952), 2 tomos.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente: *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1980.
- , “Marcial en la literatura española”, en *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial. Poeta de Bílbilis y de Roma. Calatayud, 9-11 de mayo de 1986*, UNED, vol. II, pp. 149-210.
 - , “Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas”, en *Cuadernos de Filología Clásica*, 23, 1989, pp. 51-96.
 - , “Una comparación de clásico abolengo y larga fortuna”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 2, 1992, pp. 155-187.
 - , “Búsqueda de campo, hastío de ciudad. Pasión antigua y contemporánea”, en Antonio Guzmán-Francisco Javier Gómez Espelosín (eds.), *Aspectos modernos de la Antigüedad y su aprovechamiento didáctico*, Madrid, 1992, pp. 131-143.
 - , “Imágenes lorquianas de cuño clásico: metonimias y metáforas mitológicas”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, José María Maestre Maestre y Joaquín Pascual Barea (coordinadores), Cádiz, 1993, I, pp. 377-388.
 - , “De la Eneida a la Araucana”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 9, 1995, pp. 67-101.
 - , “Las Metamorfosis de Ovidio en la literatura española. Visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII”, *Cuadernos de literatura griega y latina*, 1, 1997, pp. 125-154.

- , “Virgilio en Jorge Guillén”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 13, 1997, pp. 37-47.
- , “Anaxárete: de Ovidio a Jorge Guillén”, *Exemplaria*, 1, 1997, pp. 23-41.
- , *Virgilio*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000 (“Biblioteca de la Literatura Latina. Colección Escritores y Textos”, 8).
- , “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 18, 2000, pp. 29-76.
- , “Dido y Eneas en la literatura española”, en *Alazet. Revista de filología*, 14, 2002, pp. 41-76.
- , “Mitología clásica en la poesía de Salvador Rueda”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 20, nº 2, 2002, pp. 493-517.
- , *Mujer y piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*, Huelva, Universidad de Huelva, 2002.
- , “Mitología clásica en la literatura española de la Edad Media y del Renacimiento”, en *Cuadernos de literatura griega y latina*, 6, 2007, pp. 37-58 (Ejemplar dedicado a la proyección de la mitología greco-latina en las literaturas europeas).
- DARÍO, Rubén: *Cuentos completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000 (= 1950).
- DEBICKI, Andrew Peter: “Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero Gitano*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436, 1986, pp. 609-618.
- DE DIEGO, Estrella: *Arte contemporáneo II*, Madrid, Historia 16, 1996 (“Conocer el arte”, 10).
- DE FEO, Vittorio: *La arquitectura en la U.R.S.S., 1917-1936*, versión española de Dolores Fonseca, Madrid, Alianza Editorial, 1979. (“Alianza Forma”, 6). [Texto original de 1963, U.R.S.S.: *Architettura 1917-1936*, Editori Riuniti].
- DIEGO, Gerardo: *Tántalo. Versiones poéticas*, Madrid, Ediciones Ágora, 1959.
- , *Obras completas*, edición preparada por Gerardo Diego y llevada a cabo por Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Aguilar, 1989 (Poesía, 2 tomos).
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Madrid, Castalia, 1995 (“Clásicos Castalia”, 215).
- , *La poesía de vanguardia*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- , (coordinador) *Revistas literarias y literatura del siglo XX*, monográfico de la revista Monteagudo, nº 7, Murcia, Universidad de Murcia, 2002.
- , *Poetas y narradores: la narrativa breve en las revistas de vanguardia en España: (1918-1936)*, Madrid, Devenir, 2005.
- DÍEZ DEL CORRAL, Luis: *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 2ª edición, 1974 (=1957) (“Biblioteca Universitaria Gredos. II. Ensayos”, 19).
- DOMENCHINA, Juan José: *Obra poética*, edición e introducción de Amelia de Paz, presentación a cargo de Emilio Miró, Madrid, Castalia, 1995, 2 volúmenes (“Clásicos Madrileños”, 8 y 9).
- DUPLÁ ANSUATEGUI, Antonio: “El clasicismo en el País Vasco: Ramón de Bastera”, en *Vasconia*, 24, 1996, pp. 81-100.

- ELIZALDE ARMENDÁRIZ, Ignacio: "Ramón Bastera y el mundo clásico", en *Letras de Deusto*, vol. 13, nº 27, 1983, pp. 47-66.
- Escultura española 1900-1936*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985. Catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Velázquez, Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid, del 23 de mayo al 22 de julio de 1985.
- La Eva moderna. Ilustración gráfica española. 1914-1935*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997.
- FERNÁNDEZ GALIANO, Manuel: "Los dioses de Federico", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 217, enero de 1968, pp. 31-43.
- FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo: *El mito de Endimión en las literaturas española y portuguesa de los siglos de oro*, tesis doctoral inédita dirigida por Antonio Prieto Martín y Álvaro Alonso Miguel, defendida en la Universidad Complutense de Madrid el 21 de mayo de 2004.
- Forma. El ideal clásico en el arte moderno*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001. Comisario de la exposición, Tomás Llorens Serra. Museo Thyssen-Bornemisza del 9 de octubre de 2001 al 13 de enero de 2002.
- FORSTER, Jeremy: "Aspects of Lorca's St. Christopher", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 43, (1966), pp. 109-116.
- FUENTES FLORIDO, Francisco: *Poesías y poética del ultraísmo (Antología)*, Barcelona, Editorial Mitre, 1989.
- GALÁN CABALLERO, Carolina (compiladora): *José Moreno Villa escribe artículos (1906-1937)*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 1999, 2 volúmenes.
- GALLARDO LÓPEZ, María Dolores: *Manual de mitología clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995.
- GALLEGO MORELL, Antonio: *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961 ("Anejos de Revista de literatura", 18).
- GARCÍA Y BELLIDO, Antonio: *Hispania graeca*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1948, 3 volúmenes.
- , *Veinticinco estampas de la España Antigua*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967 ("Colección Austral", 1375).
- GARCÍA DE CARPI, Lucía Elena, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Istmo, 1986.
- , "Luces y sombras de una actuación", en *Julio Antonio. 1889-1919*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Ibercaja, 2001. Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural La General, Almería, del 19 de abril al 19 de mayo de 2001; Centro Cultural Fundación Caja de Granada, Granada, del 24 de mayo al 7 de julio de 2001; MNCARS, Madrid, del 25 de septiembre al 7 de enero de 2002; Ibercaja, Zaragoza, del 15 de enero al 17 de marzo de 2002.
- GARCÍA FUENTES, María Cruz: "Tradición clásica en el Tyestes de Pemán", en *La Filología latina hoy. Actualización y perspectivas* (edd. Ana María Aldama et alii), 1999, II, pp. 981-993.
- GARCÍA GUAL, Carlos: *Prometeo, mito y tragedia*, Pamplona, Ediciones Peralta, 1979 ("Libros Hiperión", 36).
- GARCÍA JURADO, Francisco: *Borges autor de la Eneida: poética del*

- laberinto*, Madrid, Biblioteca ELR, 2006.
- GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas*, edición de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1978 (20ª edición, 2 tomos).
- , *Oda y burla de Sesostris y Sardanápalo*, edición de Miguel García-Posada, Esquio-Ferrol, 1985.
 - , *Canciones y Primeras canciones*, edición crítica de Piero Menarini, Madrid, Espasa-Calpe, 1986 (“Clásicos Castellanos, nueva serie”, 1).
 - , *Poema del cante jondo*, edición crítica de Christian De Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1986 (“Clásicos Castellanos, nueva serie”, 2).
 - , *Dibujos*, proyecto y catalogación de Mario Hernández, Madrid, Fundación Federico García Lorca-Tabapress, 1987.
 - , *Diván del Tamarit, Seis poemas galegos, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, edición crítica de Andrew A. Anderson, Madrid, Espasa-Calpe, 1988 (“Clásicos Castellanos, nueva serie”, 9).
 - , *Poeta en Nueva York*, edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 2006 (=1988) (“Letras Hispánicas”, 260).
 - , *Primer romancero gitano*, edición crítica de Christian De Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1990 (“Clásicos Castellanos, nueva serie”, 15).
 - , *Poesía inédita de juventud*, edición de Christian De Paepe, Madrid, Cátedra, 2002 (=1994) (“Letras Hispánicas”, 374).
 - , *Obras completas I. Poesía*, edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996.
 - , *Epistolario completo*, edición de Christopher Maurer y Andrew A. Anderson, Madrid, Cátedra, 1997 (“Crítica y estudios literarios”).
- GARCÍA LORCA, Francisco: *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- GARCÍA-POSADA, Miguel: *Lorca: interpretación de “Poeta en Nueva York”*, Madrid, Akal, 1981.
- GARCÍA ROMERO, Fernando: “Observaciones sobre el tratamiento del mito de Ulises en el teatro español contemporáneo”, en *Analecta Malacitana*, 20, 2, 1997, pp. 513-526.
- , “El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 9, 1999, pp. 281-303.
- GARROTE BERNAL, Gaspar: “Para la salcedocoronelización de la «Fábula de Equis y Zeda»”, en *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 25, 2007, pp. 83-103.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Francisco Gutiérrez Cossío. Vida y obra*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973.
- GEIST, Anthony: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Guadarrama, 1980.
- GIBSON, Ian: *Federico García Lorca. Vol. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Barcelona, Grijalbo, 1985.
- , “Caballo azul de mi locura”. *Lorca y el mundo gay*, Barcelona, Planeta, 2009 (“España Escrita”, 19).
- GIL FERNÁNDEZ, Luis: “Mito griego y teatro contemporáneo”, en *Estudios Clásicos*, 58, 1969, pp. 181-202.
- GIL LASCORZ, Francisco Javier: “Poética de la cita: Virgilio, Juvenal, Tácito y Agustín como texto interior en Borges”, en *Cuadernos de*

- Filología Clásica. Estudios latinos*, 28, 2, 2008, pp. 33-48.
- GINER DE LOS RÍOS, Bernardo: *50 años de arquitectura española II (1900-1950)*, Madrid, Adir Editores, 1980 ("Colección Archivos y Documentos", 2). [Texto aparecido originalmente en Editorial Patria S.A., México, 1952].
- GÓMEZ CANSECO, Luis (coordinador): *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva, Universidad de Huelva, 1994.
- , "Lo mitológico en Cernuda después de *Invocaciones*", en Luis Gómez Canseco (coord.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva, Universidad-Servicio de Publicaciones, 1994, pp. 111-134.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique: *La vida parisiense*, selección y presentación de Óscar Rodríguez Ortiz, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Obras completas. I. Prometeo. Vol. I, Escritos de juventud (1905-1913)*, edición dirigida por Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 1996.
- GÓMEZ MORENO, Ángel: "La perdiz en la literatura, el folklore y el arte: a propósito de una charla sobre Brunetto Latini", en *Cuadernos de Filología Italiana*, nº extraordinario I, 2000, pp. 85-98.
- , "Lírica española medieval y lírica sefardí: entre tradición y poligénesis", en Carlos Carrete Parrondo *et al.*, editores, *The Howard Gilman International Simposia. Harvard Salamanca Tel-Aviv. "Encuentros" & "Desencuentros". Spanish-Jewish Cultural Interaction Throughout History*, Tel Aviv, Tel Aviv University, 2000, pp. 241-261.
- , "Un prólogo a Rebeca", en Rebeca Sanmartín Bastida, *Imágenes de la Edad Media...*, 2002, pp. 15-25.
- , "Don Quijote vence a las vanguardias en singular batalla", artículo del libro colectivo *El Quijote desde el siglo XXI*, coordinado por Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos Moreno, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, pp. 187-194.
- , "Letras latinas, tradición clásica y cultura occidental", en *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 7, 2006, pp. 37-54.
- GÓNGORA, Luis de: *Romances*, edición crítica de Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio: *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Barcelona, Anthropos, 1989 ("Palabra plástica", 12).
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael: "Dido y Eneas en la poesía española del Siglo de Oro", en *El Crítico*, 44, 1988, pp. 25-54.
- GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, Blanca: *Los temas del carpe diem y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1938.
- GONZÁLEZ GARCÍA, A.: "Nombres de un sueño: la tradición clásica en el arte moderno", en *Tradición clásica y siglo XX*, edición de Ignacio Rodríguez Alfageme y Antonio Bravo García, Madrid, Coloquio, 1986, pp. 37-55.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús: *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)*, traducción de Carlos Posada, Santiago de Compostela,

- Edicións Laiovento, 2003 (=1995).
- GONZÁLEZ-RUANO, César: *Siluetas de escritores contemporáneos*, Madrid, Editora Nacional, 1949.
- , *Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, 2 volúmenes.
- , *Obra periodística (1925-1936)*, edición de Miguel Pardeza Pichardo, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.
- GONZÁLEZ SERRANO, Pilar: *La Cibeles, nuestra señora de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1990.
- GRIMAL, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*, traducción de Francisco Payarols y transcripción de los nombre propios griegos de Pedro Pericay Barcelona, Paidós, 2008 (=1951).
- GUILLÉN, Jorge: *Aire nuestro*, edición de Francisco J. Díaz de Castro, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993 (Cinco volúmenes: *Cántico, Clamor, Homenaje, Y otros poemas, Final*).
- , *Obra en prosa*, edición de Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets, 1999 (“Marginales”, 178).
- GULLÓN, Germán: *Poesía de la vanguardia española (Antología)*, Madrid, Taurus, 1981.
- HERNANDO, Miguel Ángel: *La Gaceta Literaria (1927-1932): biografía y valoración*, Valladolid, Universidad, 1974.
- HERREROS TABERNERO, Elena: *Las Geórgicas de Virgilio en la literatura española*, tesis doctoral inédita dirigida por Vicente Cristóbal López y defendida en la Universidad Complutense de Madrid el 29 de septiembre de 1998.
- HESÍODO: *Obras y fragmentos*, introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1990 (=1978) (“Biblioteca Clásica Gredos”, 3).
- , *Theogonia opera et dies scutum*, edición de F. Solmsen, R. Merkelbach y L. M. West, Oxford, E. Typographo Clarendoniano, 1970.
- HIGHET, Gilbert: *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (=1954), traducción de Antonio Alatorre del original *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Londres, Oxford University Press, 1949.
- Himnos homéricos. La “Batracomiomaquia”*, traducción, introducción y notas de Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 1978 (“Biblioteca Clásica Gredos”, 8).
- HOMERO: *Odisea*, introducción de Manuel Fernández-Galiano, traducción de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1982 (“Biblioteca Clásica Gredos”, 48).
- , *Ilíada. Odisea*, edición de Carlos García Gual, traducciones de Emilio Crespo Güemes y José Manuel Pabón, Madrid, Espasa, 1999 (“Biblioteca de Literatura Universal”).
- HORACIO: *Epodos y odas*, traducción, introducción y notas de Vicente Cristóbal López, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Ismael de la Serna*, Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989.
- José Clará*, Barcelona, Dirección General de Bellas Artes, 1960.

- José Moreno Villa: óleos, dibujos, grabados, grafismos y un alambre*, editado por Juan Pérez de Ayala, Madrid, Guillermo de Osma, 1999. Catálogo de la exposición celebrada en la Galería Guillermo de Osma de Madrid del 3 de marzo al 30 de abril de 1999.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel: “«Cosas que procuran una vida feliz»: contenido y fortuna literaria del epigrama X 47 de Marcial”, en *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, 2000, pp. 321-338.
- LAMARTINA-LENS, Iríde: “Myth of Penelope and Ulysses in *La tejedora de sueños*, ¿Por qué corres, Ulises? and *Ulises no vuelve*”, en *Estreno*, 12, 1986, pp. 31-34.
- LASSO DE LA VEGA, José S.: *El mito clásico en la literatura española contemporánea*, [Madrid], Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1964. Ponencia presentada al Segundo Congreso Español de Estudios Clásicos, Madrid, 1961.
- , *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid, Prensa Española, 1967.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: “Lectura del *Llanto* de García Lorca”, *ABC*, 12 de agosto de 1984, págs. 8-9.
- LEYMARIE, Jean: “Picasso, the New Ulysses”, en *Picasso and the Mediterranean*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca, 20 de septiembre de 1996-19 de enero de 1997, pp. 16-21.
- LIDA, M^a Rosa: “Dido y su defensa en la literatura española”, en *Revista de Filología Hispánica*, IV, 1942, pp. 209-252 y 313-382.
- , “El amanecer mitológico en la poesía narrativa española”, en *Revista de Filología Hispánica*, 8, 1946, pp. 77-110 (reproducido en el libro *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 119-164).
- , *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, London, Támesis Books, 1974.
- , *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Concepción: “El mito de Grecia en Luis Cernuda”, en *Sodalitas*, II, 1981, pp. 257-272 y en *Florentia Iliberritana*, 1, 1990, pp. 219-232.
- , “*Historial de un libro*: presencia de los mitos y los dioses griegos en las obras de Luis Cernuda”, en *Florentia Iliberritana*, 2, 1991, pp. 299-313.
- LUIS DE LEÓN, FRAY: *Poesía completa*, edición de Guillermo Serés, Madrid, Taurus, 1990 (“Clásicos Taurus”, 2).
- LUQUE, Aurora: *Carpe noctem*, Madrid, Visor, 1994 (“Visor de poesía”, 314).
- MANDELSTAM, Ósip: Мандельштам, Осип: *Стихотворения*, Ленинград, Советский писатель, 1978.
- MANRIQUE, Jorge: *Poesía completa*, edición de Ángel Gómez Moreno, Madrid, Alianza Editorial, 2000 (“El libro de bolsillo. Literatura española”, 5027).
- MARAVALL, José Antonio: *Antiguos y Modernos: la idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.
- Marcial, Marco Valerio: *Epigramas*, traducción y notas de Juan Fernández Valverde y Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Gredos, 1997, 2 tomos (“Biblioteca Clásica Gredos”, 236 y 237).
- MARINETTI, Filippo Tommaso: *Manifiestos y textos futuristas*,

- Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel: "Afrodita y Narciso", en Luis Gómez Canseco (coord.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva, Universidad de Huelva, 1994, pp. 135-152.
- , y MÁRQUEZ, María: "Comentario a *Elegía*: la influencia grecolatina en Cernuda", en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, III, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1989, pp. 577-583.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Marcos: *Canarias en la mitología: historia mítica del archipiélago*, La Laguna, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1992 ("Historia popular de Canarias", 11).
- , *Las Islas Canarias en la antigüedad clásica: mito, historia e imaginario*, Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria, 2002.
- , *La mitología: todo sobre Canarias*, coordinación de Oliver Quintero Sánchez, Santa Cruz de Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria, 2005.
- MARTÍNEZ NADAL, Rafael: "Ecos clásicos en las obras de Federico García Lorca y Luis Cernuda", en *Tradición clásica y siglo XX*, edición de Ignacio Rodríguez Alfageme y Antonio Bravo García, Madrid, Coloquio, 1986, pp. 37-55.
- MARTÍNEZ ROMERO, Carmen: "Clasicismo y metamorfosis en *El público* de García Lorca", en *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio. Actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998)*, coordinado por María Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias Montiel, 1999, pp. 281-288.
- MAURE RUBIO, Lilia: *Secundino Zuazo, arquitecto*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1987.
- MILLER-LANE, Barbara: *Architecture and Politics in Germany, 1918-1945*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1968 (manejamos la edición italiana *Architettura e politica in Germania 1918-1945*, Roma, Officina Edizioni, 1973).
- MOLINA, César Antonio: *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Endimión, 1990.
- MORELLI, Gabriele: *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-Textos, 1997.
- MORENO VILLA, José: *vid.* Galán Caballero, Carolina.
- , *Temas de arte: selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)*, edición de Humberto Huergo Cardoso, Valencia, Pre-Textos en coedición con Centro Cultural de la Generación del 27, 2001.
- , *Vida en claro*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976 (=1974).
- , *Vida en claro*, Madrid, Visor Libros, 2006.
- MOYA DEL BAÑO, Francisca: "Un mito en el teatro español contemporáneo", en *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, 1974, pp. 297-388.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, María José: "La utilización de elementos clásicos en *Un novelista en el Museo del Prado* y *El viaje de los siete demonios* de M. Mujica Lainez", en *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio. Actas del congreso internacional de los*

- clásicos. *La tradición grecolatina ante el siglo XXI* (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998), coordinado por María Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias Montiel, 1999, pp. 125-134.
- , “El mundo clásico en *El escarabajo* de M. Mujica Láinez”, en *La Filología latina hoy. Actualización y perspectivas* (edd. Ana María Aldama et alii), 1999, II, pp. 1117-1127.
- NEIRA, Julio: *Litoral, la revista de una generación*, Santander, La Isla de los Ratones, 1978.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, prólogo de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa-Calpe, 1987 (“Colección Austral”, A 13).
- OSORIO T[EJEDA], Nelson (editor): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, edición, selección, prólogo, bibliografía y notas de Nelson Osorio T., Caracas, Ayacucho, 1988 (“Biblioteca Ayacucho”, 132).
- OTERO, Blas de: *Ancia*, 12ª edición, Madrid, Visor Libros, 1997 (=1958) (“Colección Visor de Poesía”, 12).
- OVIDIO NASÓN, Publio: *Metamorfosis*, texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira, 5ª edición, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992-1994 (=1964), 3 volúmenes (“Alma mater. Colección de autores griegos y latinos”).
- PACO SERRANO, Diana de: *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003.
- , “Mitos clásicos y teatro español contemporáneo. Identidad y distanciamiento”, en *Foro hispánico. Revista hispánica de Flandes y Holanda*, 27, 2005 (Ejemplar dedicado a los “Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo”, coordinado por María Francisca Vilches de Frutos), pp. 23-29.
- PAGANO, Giuseppe: *Architettura e città durante il fascismo*, a cura di Cesare De Seta, Bari, Laterza, 1976 (“Biblioteca di Cultura Moderna”, 792).
- PALLÍ BONET, Julio: *Homero en España*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1953.
- Pancho Cossío 1894-1970*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1994.
- PANOFSKY, Erwin: *El significado en las artes visuales*, versión castellana de Nicanor Ancochea, Madrid, Alianza Editorial, 2001 (=1955) (“El libro universitario. Ensayo”, 75).
- PAZ, Octavio: *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix-Barral, 1974.
- PÉREZ BAZO, Javier (editor): *La vanguardia en España: arte y literatura*, Toulouse-Paris, Cric & Ophrys, 1998.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio: “Reflejos del mito clásico en la literatura europea”, en *Estudios Clásicos*, 102, 1992, pp. 65-87.
- PÉREZ ROJAS, Javier: *Art déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990 (“Cuadernos Arte Cátedra”, 27).
- Picasso minotauro*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 25 de octubre de 2000 - 15 de enero de 2001, Madrid, Aldeasa-MNCARS, 2000.
- Poetas del 27. La Generación y su entorno. Antología comentada*, 5ª edición, introducción de Víctor García de la Concha, Madrid, Espasa-

- Calpe, 2004 (=1998) ("Colección Austral", 440).
- POUND, Ezra: *Personae, the collected shorter poems of Ezra Pound*, New York, A New Directions Book, 1971 (9ª edición).
- PRADOS, Emilio: *Poesías completas*, edición de Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, Madrid, Visor Libros, 1999. (2 tomos).
- PRECKLER, Ana María: *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, Madrid, Editorial Complutense en coedición con el Cabildo Insular de Tenerife, 2003, vol. II, p. 561.
- PRIETO ARCINIEGA, Alberto: *La Antigüedad filmada*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2004.
- PULIDO, Isabel: "Fuentes clásicas de dos motivos de la poesía española: «la grulla» y «la mariposa»", en *Exemplaria*, 3, 1999, pp. 17-35.
- QUEVEDO, Francisco de: *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1996 (=1963) ("Clásicos Universales Planeta", 16).
- , *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, edición y estudio preliminar de Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998 ("Biblioteca Clásica", 62).
- QUINTANILLA, Paul: *Waiting at the Shore. Art, Revolution, War, and Exile in the Life of the Spanish Artist Luis Quintanilla*, Morrisville, NC, Lulu Press, 2003.
- RAGUÉ ARIAS, María José: "Penélope Ágave y Fedra, personajes en el teatro de Carmen Resino y Lourdes Ortiz", en *Estreno*, 15, 1989, pp. 23-24.
- , *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*, Sabadell, Editorial AUSA, 1990.
 - , *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*, La Coruña, Edición do Castro, 1991.
 - , *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*, Madrid, 1993.
 - , "Los mitos griegos en el teatro español", en *ADE teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 82, 2000, pp. 175-178.
 - , "La mujer en el teatro clásico griego: las mujeres, víctimas de la guerra en la tragedia griega; *Antígona*, una utopía para la paz", en *Mediterráneo: memoria y utopía*, coordinado por José Monleón Bennacer, 2001, pp. 275-280.
 - , "La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX, de Diana de Paco", en *Assaig de teatre. Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, 44, 2004, p. 221.
- RAMOS JURADO, Enrique Ángel: "La novela histórica de tema grecorromano a inicios de un nuevo siglo. Estudios de *Sónnica la cortesana* y *Menesteos, marinero de abril*", en su libro *Cuatro estudios...*, pp. 93-120.
- , "La tradición clásica en Vicente Blasco Ibáñez", en su libro *Cuatro estudios...*, pp. 45-57.
 - , "Retorno a los orígenes. La tradición clásica en la obra de Rafael Alberti y Mª Teresa León", en su libro *Cuatro estudios...*, pp. 59-91.
 - , *Cuatro estudios sobre tradición clásica en la literatura española (Lope, Blasco, Alberti y Mª Teresa León, y la novela histórica)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2001.

- , “Análisis de *Ora marítima*: una palingenesia de la tradición clásica”, en *Rafael Alberti libro a libro: el poeta en su centenario (1902-2002)*, coordinado por Manuel José Ramos Ortega y José Jurado Morales, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003, pp. 335-352.
- RAMOS ORTEGA, Manuel José: *Las revistas literarias en España entre la "Edad de Plata" y el medio siglo: una aproximación histórica*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2001.
- REID, Jane Davidson: *The Oxford Guide to classical mythology in the arts, 1300-1990s*, New York, London, Oxford University Press, 1993 (2 tomos).
- RICHARD, Lionel (director): *Berlín 1919-1933. Gigantismo, crisis social y vanguardia: la máxima encarnación de la modernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1993 (=1991) (Colección “Memoria de las ciudades”).
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco: *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza Editorial, 1999 (“El libro de bolsillo. Clásicos de Grecia y Roma”, 8218).
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, Ignacio: “Baco, Ciso y la hiedra: apuntes para la historia de un tópico literario”, en Ignacio Rodríguez Alfageme-Antonio Bravo García (coord.), *Tradición clásica y siglo XX*, Madrid, Editorial Coloquio, 1986, pp. 6-36.
- , y BRAVO GARCÍA, Antonio (coordinadores), *Tradición clásica y siglo XX*, Madrid, Editorial Coloquio, 1986.
- Roma y la tradición de lo nuevo. Diez artistas en el Gianicolo (1923-1927)*, catálogo de la exposición celebrada en la Academia de España en Roma (diciembre de 2003-febrero de 2004) y en la Residencia de Estudiantes de Madrid (marzo-abril del 2004), comisario Adolfo Blanco Osborne, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.
- ROZAS, Juan Manuel: “Las revistas de poesía del 27”, en *El 27 como generación*, Santander, La Isla de los Ratones, 1978.
- , *El 27 como generación*, Santander, La Isla de los Ratones, 1978.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio: *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 2000 (=1975), 2ª edición corregida, 4ª reimpresión.
- , “Prometeo, Pandora y los orígenes del hombre”, *Estudios mitográficos, Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, número extraordinario del 2001, pp. 131-157. (Original publicado en *Cuadernos de Filología Clásica*, 1, 1971, pp. 9-78).
- , “La muerte de Eurídice: sobre el hidro, el quersidro y el quelidro”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 24, nº 2, 2004, pp. 239-247.
- RUIZ ESTEBAN, Yolanda: *El mito de Narciso en la literatura española*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990.
- SAHUQUILLO, Ángel: *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad. Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*, Estocolmo, Universidad de Estocolmo, 1986.
- SALA ROSE, Rosa: *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, Barcelona, Quaderns Crema, 2003 (“El acantilado”, 82).
- SALINAS, Pedro: *Correspondencia (1923-1951). Pedro Salinas, Jorge Guillén*, edición, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo,

- Barcelona, Tusquets, 1992.
- , *Poesías completas*, edición de Soledad Salinas de Marichal, prólogo de Jorge Guillén, Barcelona, Lumen, 2002 (=1981).
 - , *Cartas a Katherine Whitmore*, edición de Enric Bou, Barcelona, Tusquets, 2002.
 - , *Largo lamento*, edición de Montserrat Escartín Gual, Barcelona, Crítica, 2005 (“Clásicos y Modernos”, 3).
- SÁNCHEZ DE LERÍN GARCÍA-OVIES, Teresa: “El arquitecto y académico Modesto López Otero”, en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, primer y segundo semestre de 2002, números 94 y 95, pp. 59-78.
- SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando: *Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España*, Barcelona, Planeta, 2004 (=1978).
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel: *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*, Gijón, Ediciones Trea, 2008.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca: *Imágenes de la Edad Media: la mirada del realismo*, prólogo de Ángel Gómez Moreno, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española, 2002 (“Anejos de Revista de literatura”, 56).
- SCARROCCHIA, Sandro: *Albert Speer e Marcello Piacentini. L’architettura del totalitarismo negli anni trenta*, Milano, Skira Editore, 1999 (“Biblioteca di Architettura Skira”, 04).
- Scipione 1904-1933*, al cuidado de Netta Vespignani y Claudia Terenzi, Roma, Palombi Editore, 2007. Catálogo correspondiente a la muestra ofrecida en el Casino dei Principi de Villa Torlonia, Roma, del 7 de septiembre de 2007 al 6 de enero de 2008.
- SCOBIE, Alex: “Lorca and Eulalia”, en *Arcadia*, 9, (1974), pp. 290-298.
- SELVA, Enrique: *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, prólogo de Juan Manuel Bonet, Valencia, Pre-textos-Institució Alfons El Magnànim, 2000.
- SERRANO DE LA TORRE, José Manuel: “El Águila, de Luis Cernuda: composición y transformación poéticas sobre el mito de Ganimedes”, en *Analecta Malacitana*, 24, 2, 2001, pp. 403-430.
- SEVERINI, Gino: *Del cubismo al clasicismo (Estética del compás y el número)*, introducción Francisco Javier San Martín y traducción de Alfonso Carmona González, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1993 (“Colección de arquitectura”, 25).
- SIGANOS, André: *Le Minotaure et son mythe*, París, Presses Universitaires de France, 1993.
- SILES, Jaime: “Un verso de Adriano como título de poema en Cernuda: «Animula, Vagula, Blandula»”, en *Ínsula*, 390, mayo de 1979, p. 3.
- SILVER, Philip: “Cernuda, poeta ontológico”, en *El escritor y la crítica*, recopilación de Derek Harris, Madrid, Taurus, 1977, pp. 203-211.
- SOLOMON, Jon: *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, traducción de María Luisa Rodríguez Tapia, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- SORIA OLMEDO, Andrés: *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo, 1988.
- SUDJIC, Deyan: *La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*, Barcelona, Ariel, 2007 (=2005).

- Suite Vollard*, s.l., Editorial Arte y Ciencia, 1996. Catálogo correspondiente a una exposición sobre esta obra de Picasso en la Fundación Juan March de Madrid.
- TAFURI, Manfredo, CACCIARI, Massimo, DAL CO, Francesco: *De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972.
- TAYLOR, Robert R.: *The word in stone. The role of architecture in the National Socialist Ideology*, Berkeley, University of California Press, 1974.
- TELLO AINA, Eduardo: “El número sagrado”, *Revista Cal*, Sevilla, 23-24, 1974, p. 39.
- TORRE, Guillermo de: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Visor Libros, 2001 (“Biblioteca filológica hispana”, 57. 1ª edición: Madrid, Guadarrama, 1965).
- TSVETÁEVA, Marina: Цветаева, Марина: *Сочинения*, Москва, Художественная литература, 1980.
- UCHA DONATE, Rodolfo: *50 Años de arquitectura española I (1900-1950)*, Madrid, Adir Editores, 1980. (“Colección Archivos y Documentos”, 1). [Texto aparecido originalmente en el Catálogo General de la Construcción, 1954-55].
- ULACIA, Manuel: “El teatro de Narciso: Luis de Baviera escucha *Lohengrin*”, en *Vuelta*, 144, noviembre de 1988, pp. 68-72.
- Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2001.
- VALCÁRCEL, Eva: *La introducción de la vanguardia en la poesía hispánica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998. Tesis doctoral dirigida por Benito Varela Jácome.
- , *La vanguardia en las revistas literarias*, La Coruña, Universidad de La Coruña, 2000.
- VEGA, Félix Lope de: *Obras poéticas*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1983 (“Clásicos Universales Planeta”, 66).
- VIDELA, Gloria: *El ultraísmo. Estudio sobre movimientos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1963.
- VIRGILIO, Publio: *Bucólicas*, edición bilingüe y traducción de Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1996 (“Letras Universales”, 235).
- , *Eneida*, introducción y traducción de Rafael Fontán Barreiro, Madrid, Alianza Editorial, 2002 (=1986) (“Biblioteca Temática. Clásicos de Grecia y Roma”, 8201).
- WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso. 1881-1973*, edición a cargo de Ingo F. Walther, Köln, Taschen, 2002 (=1992).
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald: *Las literaturas hispánicas de vanguardia: orientación bibliográfica*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1991.
- WINKLER, Martin M. (editor): *Classics and Cinema*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991.
- Zuazo, arquitecto del Madrid de la Segunda República*, catálogo de la exposición celebrada en Madrid del 4 de octubre al 19 de noviembre de 2006, comisaria de la exposición Lilia Maure, Madrid, Biblioteca Nacional, 2006.

ILUSTRACIONES



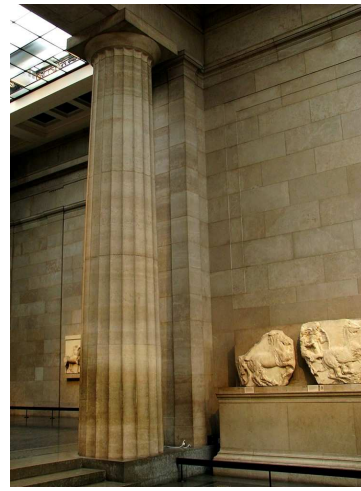
1. Henry Bacon, *Lincoln Memorial* (1922), Washington



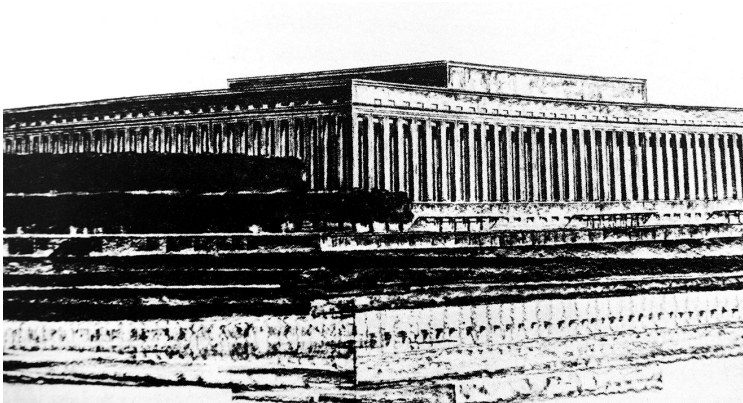
2. Cass Gilbert, *Supreme Court Building* (1929-1935), Washington



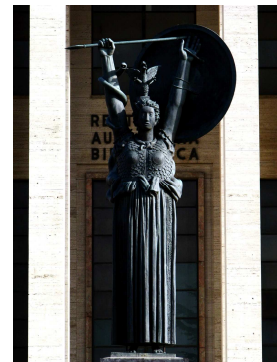
3. John Russel Pope, *National Archives* (1935), Washington



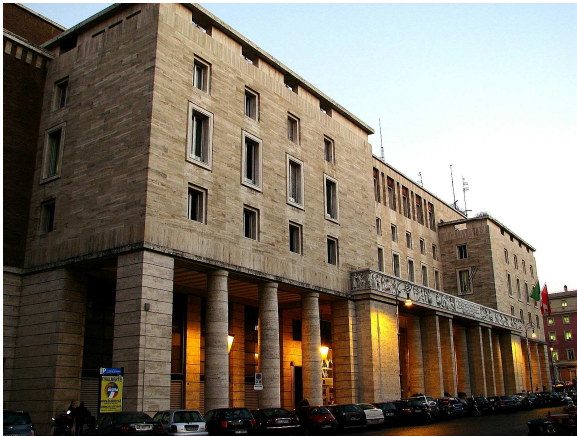
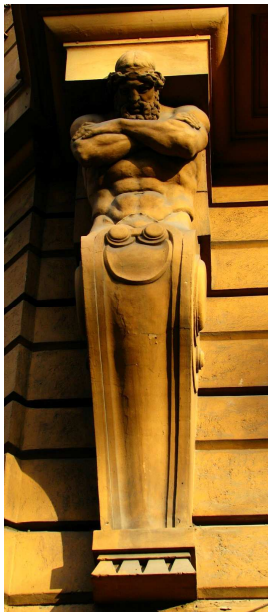
4. John Russel Pope, *Elgin Marble Wing* (c. 1931), *British Museum* de Londres



5. Erich Zu Pultiz, Rudolf Klophaus y August Schoch, proyecto para la Sociedad de Naciones en Ginebra (1927)



6. Piacentini, *Città Universitaria* (1932-1935)
Mosaico de Mario Sironi
Atenea de Arturo Martini



7. Arriba, decoración en viviendas del *Viale Regina Margherita*, Roma
Abajo, *Piazza Augusto Imperatore*, Roma



8. Relieves de Vico Consorti en el *Ponte Duca d'Aosta* (1942), Roma



9. Armando Brasini, entrada al *Giardino Zoologico*, Roma

10. Medallas y monedas italianas



Enrico Celli (¿?-¿?),
Pan, yeso de 1909



Mario Audisio (¿?-¿?),
Mercurio, yeso de 1910



Gaetano Orsolini (1884-1954), *Cinquantenario della proclamazione del regno d'Italia*, 1911



Pio Tailetti (1871-1948),
Musica, 1912



Renato Bigi (1893-¿?),
Sapientia vita populi, 1913



Giuseppe Romagnoli (1872-1966), *Guerra per l'integrità della patria*, 1915



Pio Tailletti (1871-1948),
Comunicato della Vittoria della guerra, 1915-1918



Enrico Bottoni (1886-?),
Cerere, 1916



Armando Colucci (1889-?),
Medusa, 1918



Vito Pardo (1872-1933),
Allegoria della marcia su Roma, 1922



Aurelio Mistruzzi (1880-1960),
Centauro, c. 1925



Filippo Sgarlata (1901-1979),
Aviazione, 1926



Duilio Cambellotti (1876-1960),
Allegoria dell'energia elettrica, 1927



Fausto Corsini (1905-?),
Atleta, 1930



Giorgio Morigi (1908-1941),
Mente sana in corpo sano, 1930



Umberto Rimondini (1898-¿?), *Mercurio che si allaccia un calzare*, 1933



Giuseppe Romagnoli (1872-1966), *Bimillenario augusteo*, 1937



Attilio Motti (1867-1935), *Nuovo assetto dei Fori Imperiali*, 1937



Salvatore Monica (1917), *Narciso*, yeso de 1938



Publio Morbiducci (1889-1963), *Liberazione in Roma*, 1944



Luigi Giorgi (1848-1912), *Testa di Minerva*, sin fecha

10. Medallas y monedas italianas



11. Estatua de Virgilio, obra de Emilio Quadrelli en el monumento del arquitecto Luca Beltrami para los *Giardini di Piazza Virgiliana* en Mantua



12. Esculturas de época mussoliniana a los emperadores Augusto y Trajano ante los Foros Imperiales de Roma (1933)



13. Máquinas de coser Gritzner, Italia, 1900



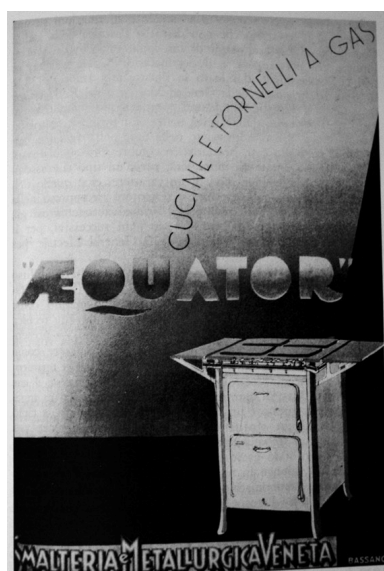
14. Anuncio de neumáticos Pirelli, 1910



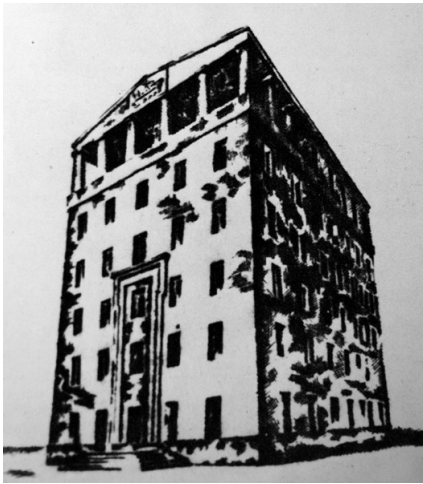
15. Portada de Attilio Codognato para *Rivista Fiat* de mayo-junio de 1925



16. *Smalteria e Metallurgica veneta*, cacerolas Saeculum de 1934, con el lema “Cascano... ma non si ammaccano!!!”, esto es, “¡Se caen... pero no se abollan!”



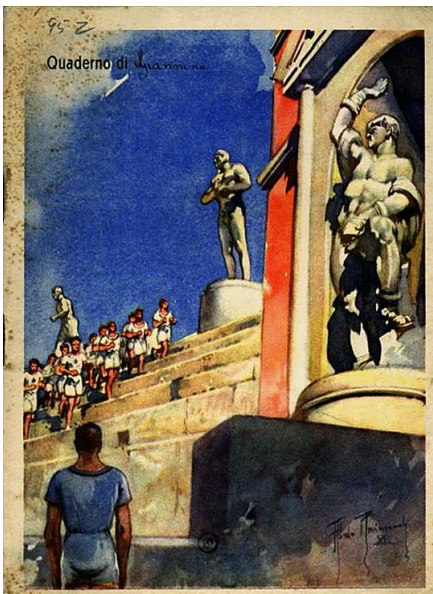
17. *Smalteria e Metallurgica veneta*, cocinas a gas Aequator de 1939



18. Guido Fiorini, *Palazzina ispirata all'architettura greca*, (1928-1929)



19. Foro Itálico, Roma (1932-1937)



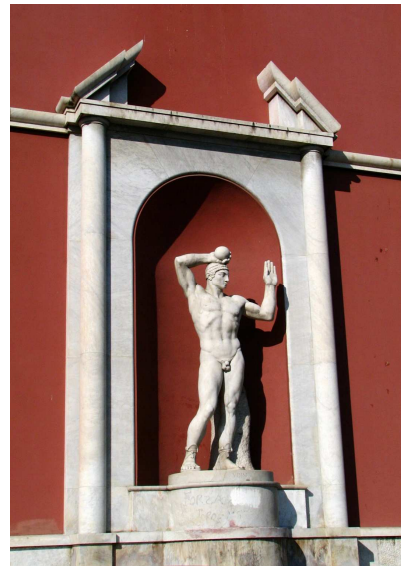
20. Cuaderno escolar italiano



21. *Accademia di educazione fisica*, Foro Itálico, Roma (1932)



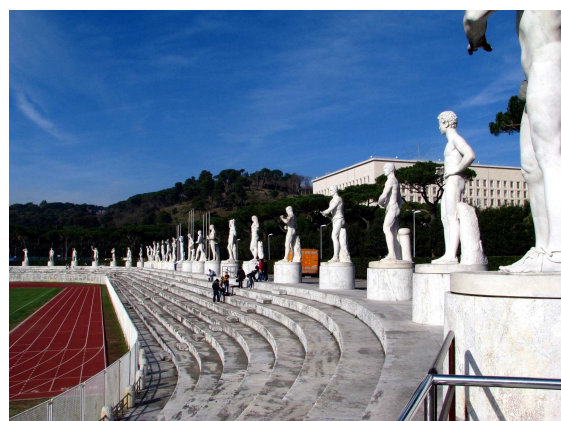
22. *Accademia di educazione fisica*. Foro Itálico, Roma. Rojo pompeyano y tímpanos quebrados



23. *Accademia di educazione fisica*, Foro Itálico, Roma. Decoración escultórica



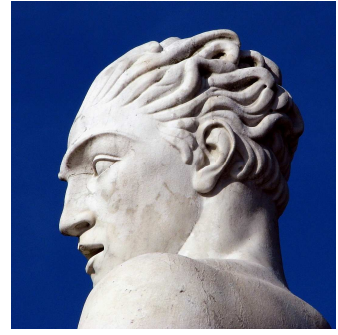
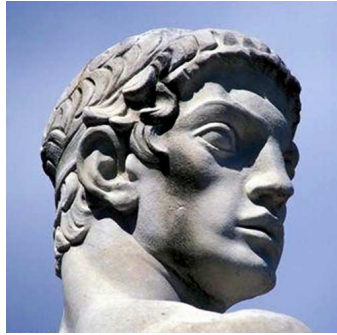
24. Giorgio De Chirico, *Piazza d'Italia*, 1913



25. *Stadio dei Marmi*, Foro Itálico, Roma (1932)



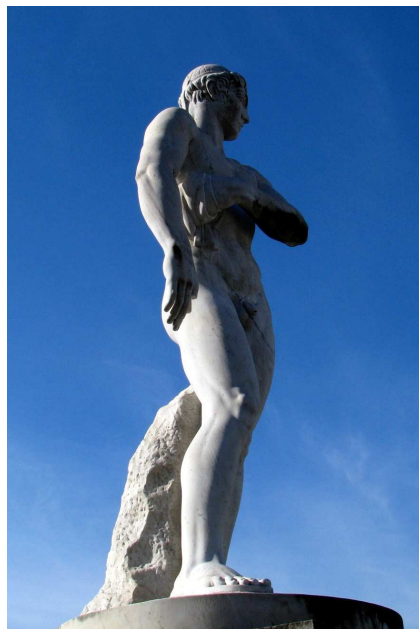
26. Mosaicos de Angelo Canevari en el *Stadio dei Marmi*, Foro Itálico, Roma



27. Rostros aristados en los atletas del *Stadio dei Marmi*, Foro Itálico, Roma



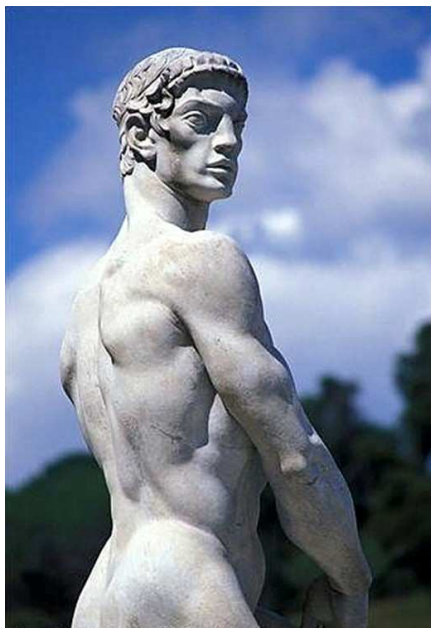
28. *Hércules* del *Stadio dei Marmi*, Foro Itálico, Roma



29. *Nadador que se seca* del *Stadio dei Marmi*, Foro Itálico, Roma



30. *Esquiador* del *Stadio dei Marmi*, Foro Itálico, Roma



31. *Discóbolo* del *Stadio dei Marmi*, Foro Itálico, Roma



33. Decoración geométrica del *Stadio dei Marmi*, Foro Itálico



32. Grupos de bronce del *Stadio dei Marmi*, Foro Itálico, Roma



34. *Stadio dei cipressi*,
Foro Itálico, Roma (1932)



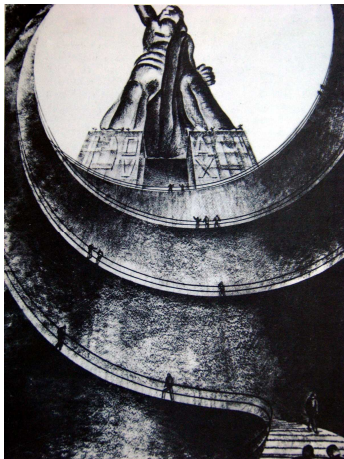
35. Monolito a Mussolini, Foro
Itálico, Roma (1932)



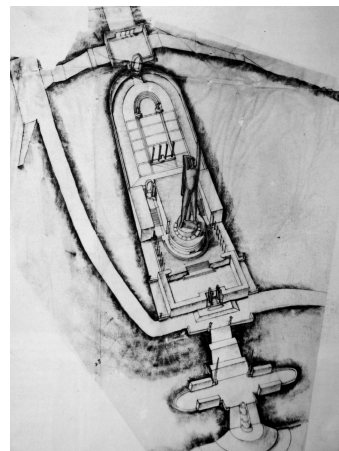
36. *Fontana della Sfera*, Foro
Itálico, Roma (1934)



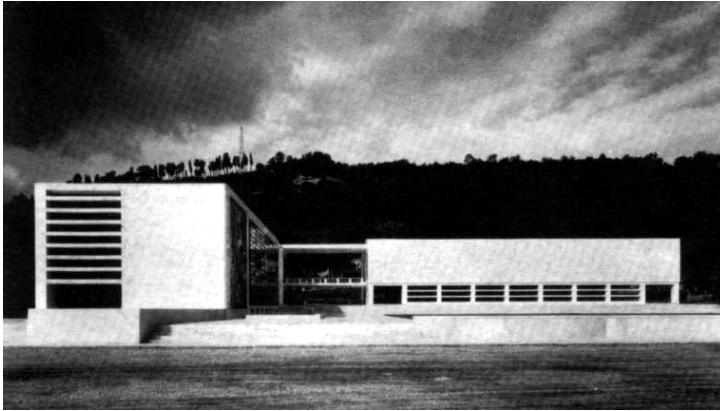
37. Del Debbio, *Museo del
Fascismo*, Foro Itálico, Roma (1934)



38.
Paniconi,
*Museo del
Fascismo*,
Foro Itálico
Roma
(1934)



39. Moretti, *Museo del Fascismo*, Foro
Itálico, Roma (1934)



40. *Accademia di Scherma*, Foro Itálico, Roma (1935)



41. *Piscina cubierta*, Foro Itálico, Roma (1937)

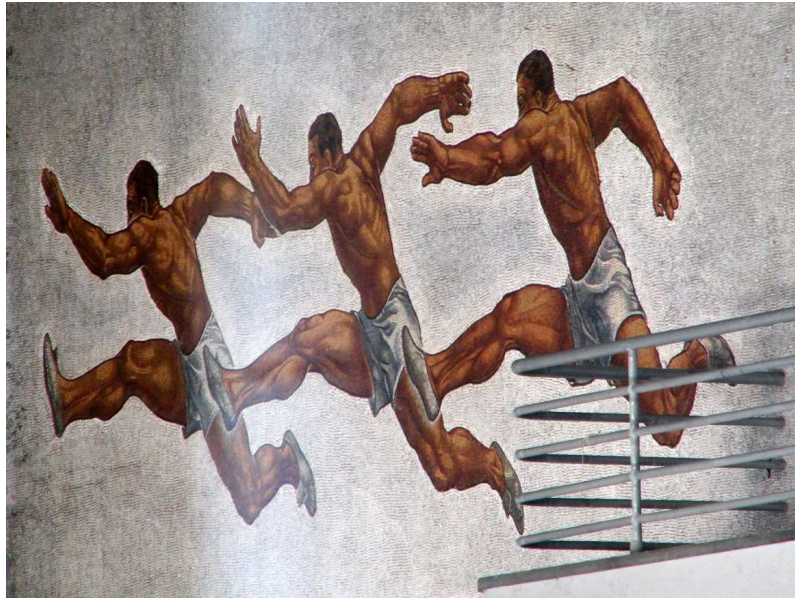
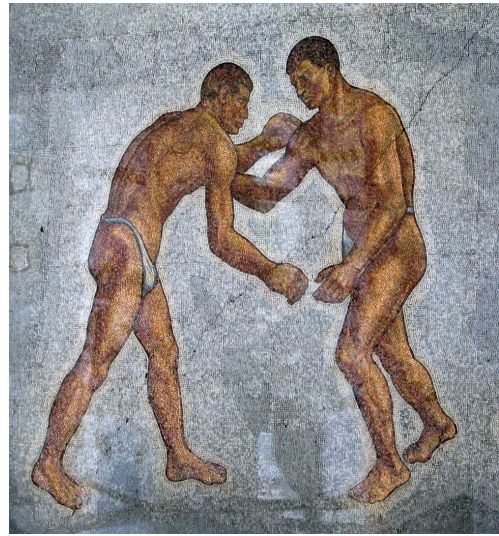
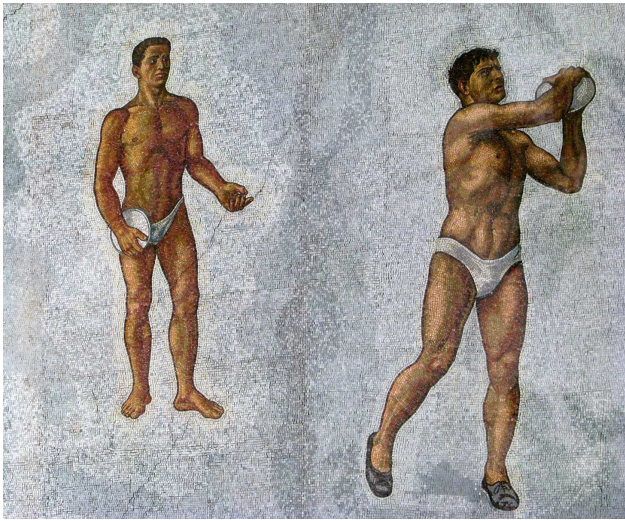


42. Mosaico en blanco y negro de la piscina cubierta, Foro Itálico, Roma

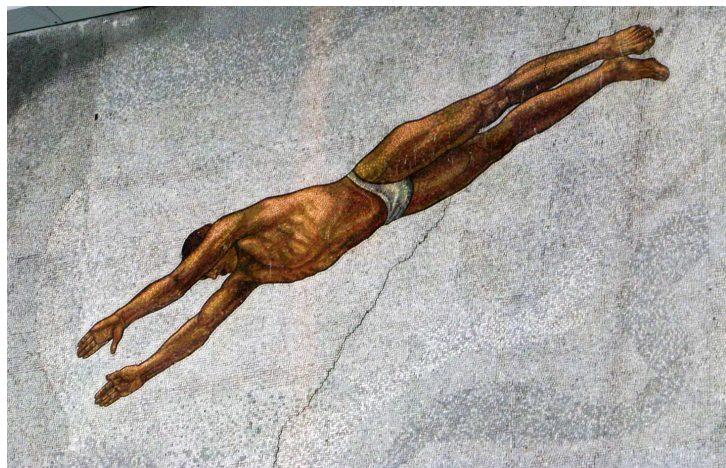


43. Mosaicos en color de la piscina cubierta, Foro Itálico, Roma





43. Mosaicos en color de la piscina cubierta, Foro Itálico, Roma





44. *Palestra del Duce*, Foro Itálico, Roma (1937)



45. *Piazzale dell'Impero*, Foro Itálico, Roma (1937)



46. Mosaico de Marte en el *Piazzale dell'Impero*, Foro Itálico, Roma



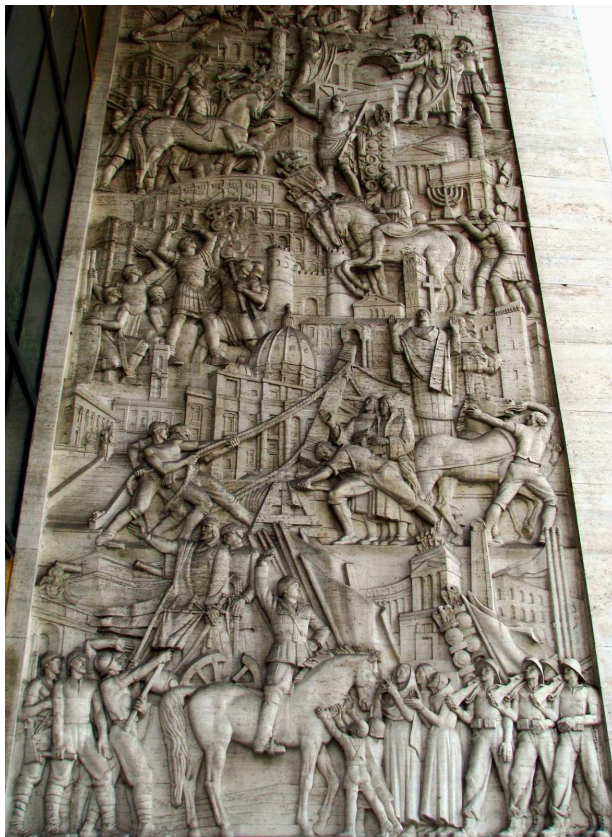
47. Mosaico de Hércules en el *Piazzale dell'Impero*, Foro Itálico, Roma



48. Mosaico de atletas en el *Piazzale dell'Impero*, Foro Itálico, Roma



49. *Palazzo degli Uffici dell'Ente, E.U.R., Roma (1939)*



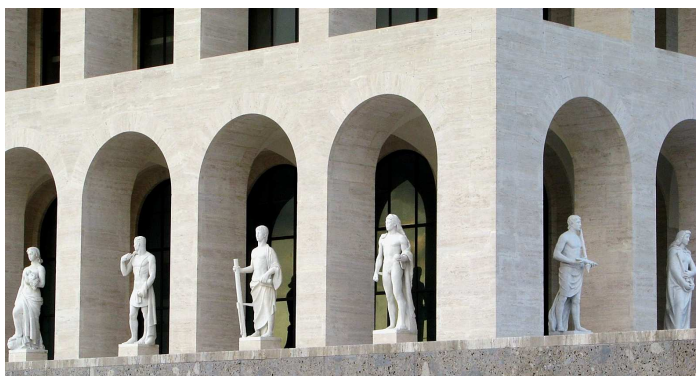
50. Mosaico de Publio Morbiducci en el *Palazzo degli Uffici dell'Ente, E.U.R., Roma*



51. *Palazzo dei Congressi*, E.U.R., Roma (1937)



52. *Colosseo Quadrato*, E.U.R., Roma (1940)



53. Estatuas de la base del *Colosseo Quadrato*, E.U.R., Roma

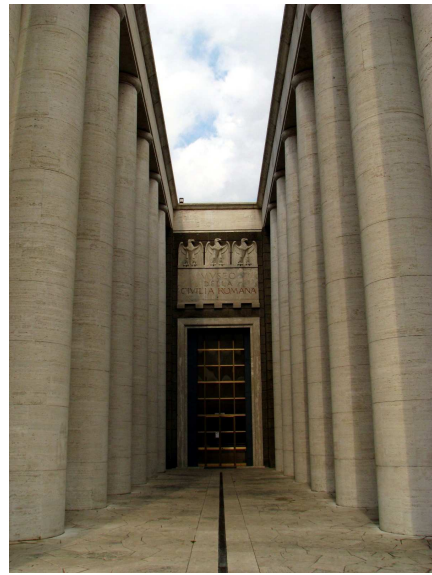
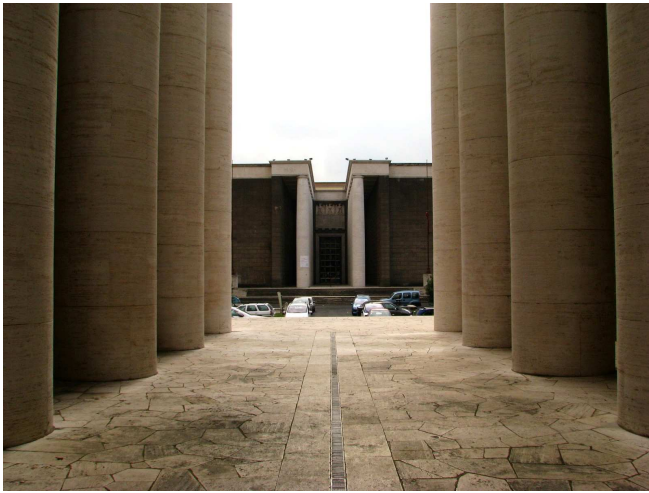




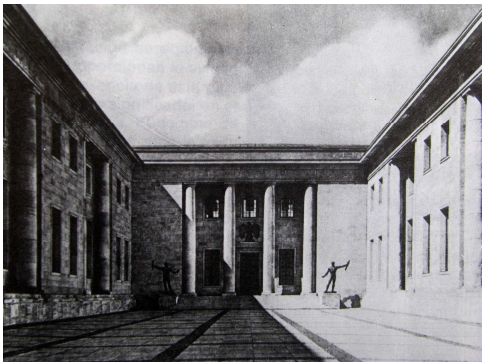
54. Grupos ecuestres del
Colosseo Quadrato, E.U.R.,
Roma



55. Columnata del
*Museo della Civiltà
Romana*, E.U.R., Roma



56. Pórticos del *Museo della Civiltà Romana*, E.U.R., Roma (1939)



57. Pórticos del Patio de Honor de la Cancillería de Hitler en Berlín;
Facultades de Medicina, Farmacia y Odontología en la Ciudad Universitaria de Madrid



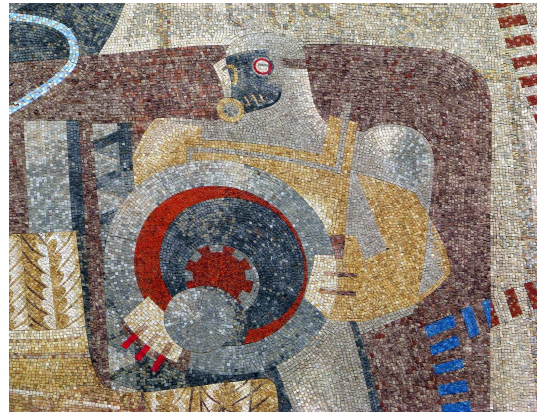
58. *Palazzi dell'Arte Antica*, E.U.R.,
Roma



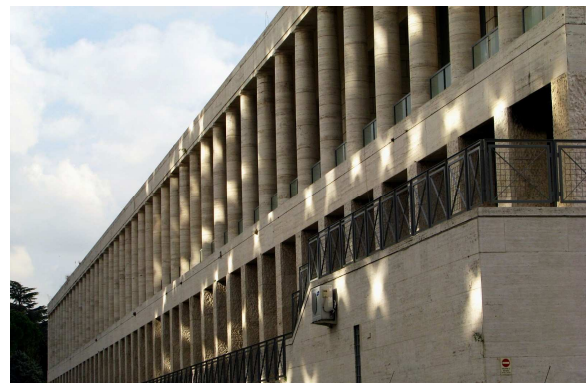
59. Mosaico en el
*Palazzo della
Scienza Universale*,
E.U.R., Roma



60. Mosaico en el
*Palazzo delle Arti e
Tradizioni Popolari,*
E.U.R., Roma



61. *Palazzi delle Forze Armate,*
hoy Archivo Central del Estado,
E.U.R., Roma





62. *Palazzi dell'Ina e dell'Inps o Piazza delle Esedre, E.U.R., Roma*



63. *Mosaicos de los Palazzi dell'Ina e dell'Inps, E.U.R., Roma*



64. *Arco de Adalberto Libera para la E.U.R., Roma*

65. *Teatro all'aperto, E.U.R., Roma*





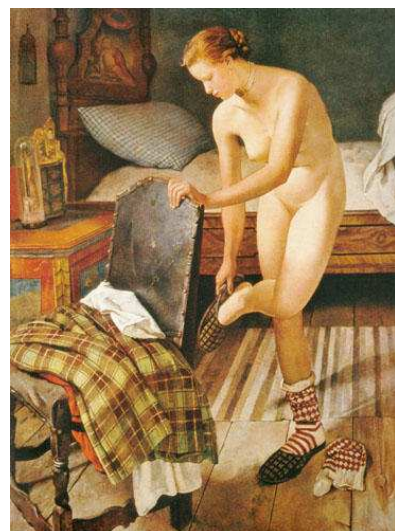
66. Arthur Kampf,
Venus y Adonis (1939)



67. Adolf Ziegler,
Los cuatro elementos
(1937)



68. Adolf Ziegler,
El juicio de Paris



69. Sepp Hilz, *Venus campesina* (1939)



70. Ivo Saliger, *Tres gracias*



71. Ivo Saliger, *El juicio de Paris*



72. Ernst Liebermann,
Al lado del agua



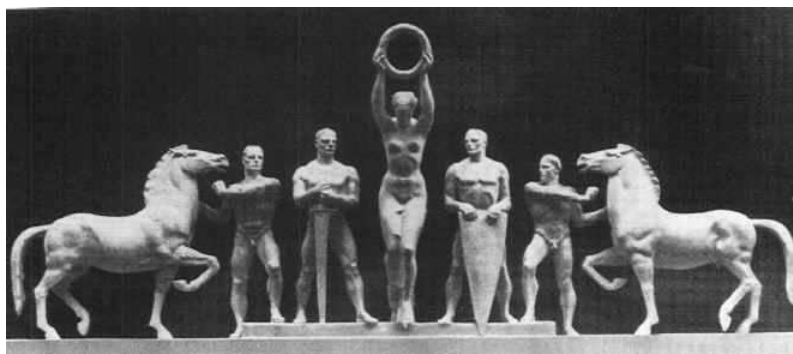
73. Alexander Rothaug,
Dido abandonada



74. Werner Peiner, *Batalla del bosque de Teutoburgo, 9. d.C.*



75. Josef Thorak, *Monumento al trabajo* (1938)



76. Josef Thorak, *Siegesgöttin* (1938)



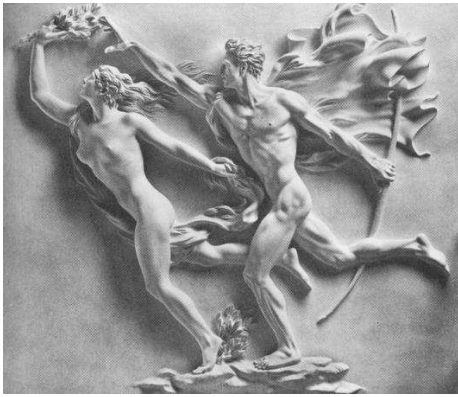
77. Arno Breker, *Prometeo portando la antorcha* (1935)



78. Arno Breker, *Prometeo* (1937)

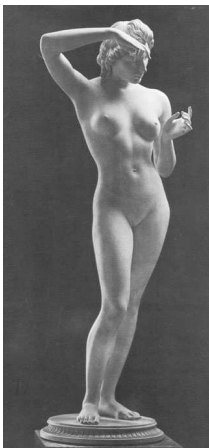


79. Arno Breker, *Hombre con espada* (1938)

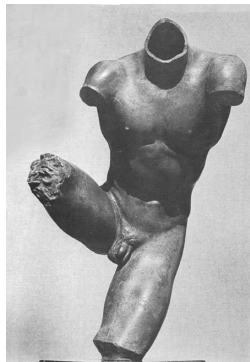


80. Arno Breker,
Apolo y Dafne (1940)

81. Arno Breker,
Psyche (1941)



82. Arno Breker,
Flora (1943)



83. Arno Breker,
Torso de Apolo (1944)



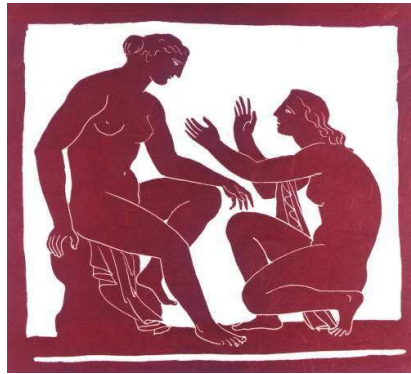
84. Arno Breker,
Orfeo y Eurídice (1944)



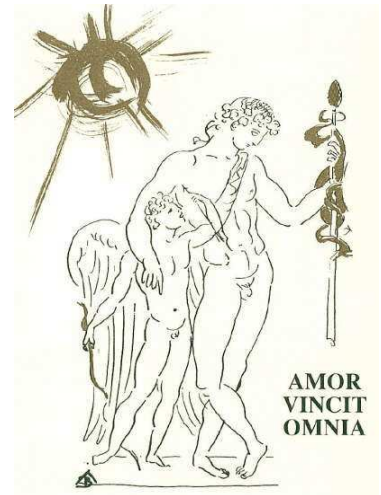
85. Arno Breker,
medalla *Pax* (1955)



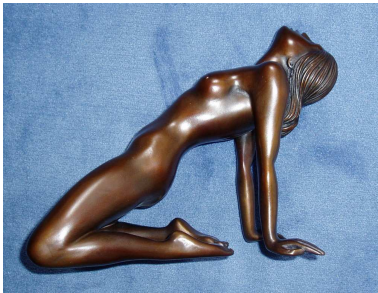
86. Arno Breker,
Palas Atenea
(1957)



87. Arno Breker,
Diálogo de muchachas
(1978)



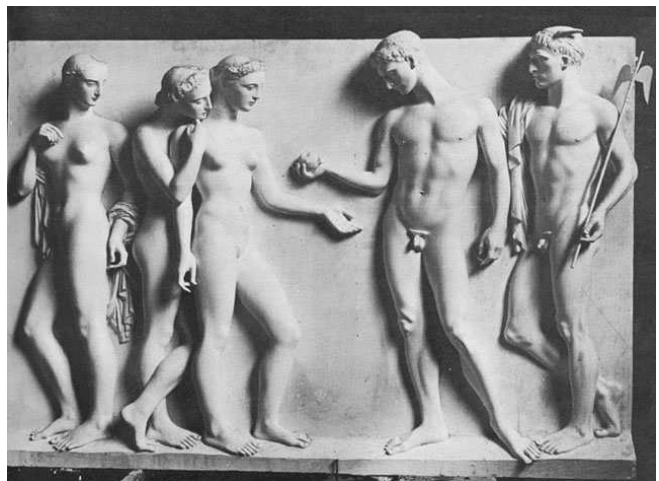
88. Arno Breker,
Amor y Apolo (1990)



89. Arno Breker,
Joven Diana



90. Arno Breker,
Diana, relieve



91. Arno Breker, *Juicio de Paris*



92. Adolf Wamper, *Genio de la Victoria* (1940)



93. Karl Albiker, *Hygieia* (1929-1931)



94. Fritz Koelle, *Venus* (1913-1914)



95. Willy Meller, *El portador de la antorcha*, en el muro del Ordensburg de Vogelsang



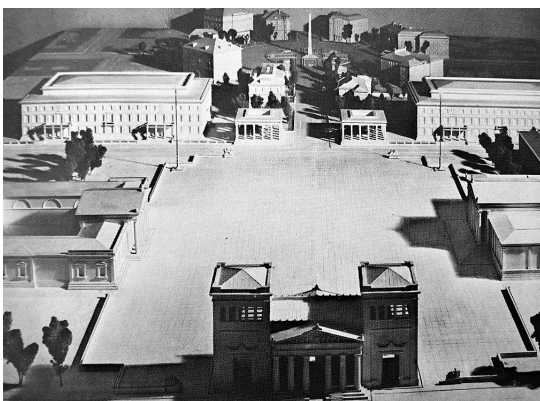
96. Leo von Klenze, Puerta de los Propíleos de Múnich (1816-1830)



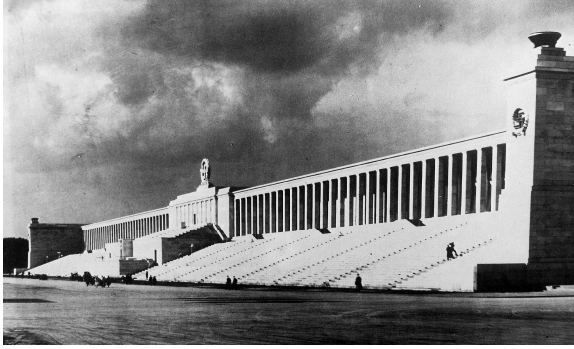
97. Leo von Klenze, *Glyptoteca* de Múnich (1846-1862)



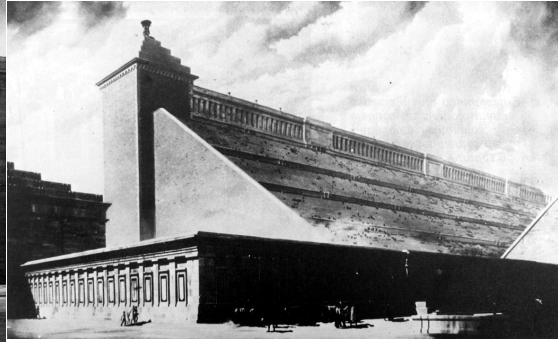
98. Troost, *Casa del Arte Alemán* de Múnich (1933)



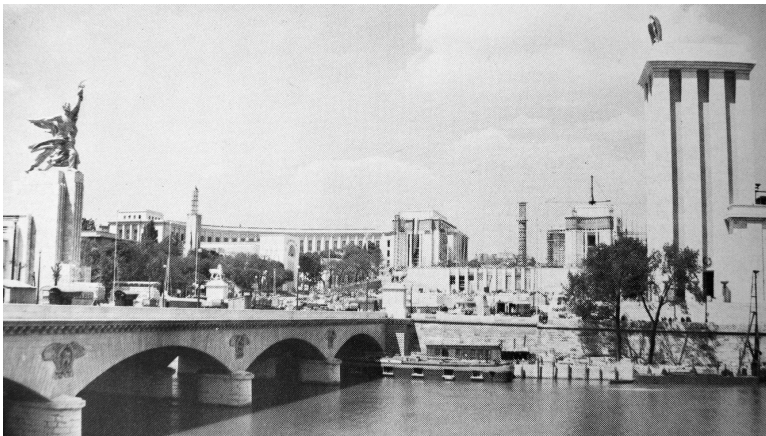
99. Troost, *Königsplatz* de Múnich (1935)



100. Speer, *Zeppelinfeld* de Nürnberg (1936)



101. Speer, proyecto para el *Deutsche Stadion* de Nürnberg



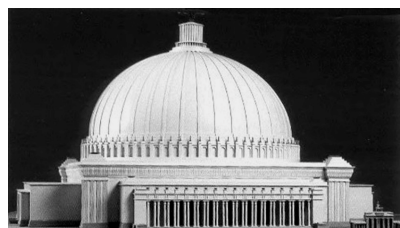
102. Pabellones ruso y alemán, Exposición Universal de París, 1937

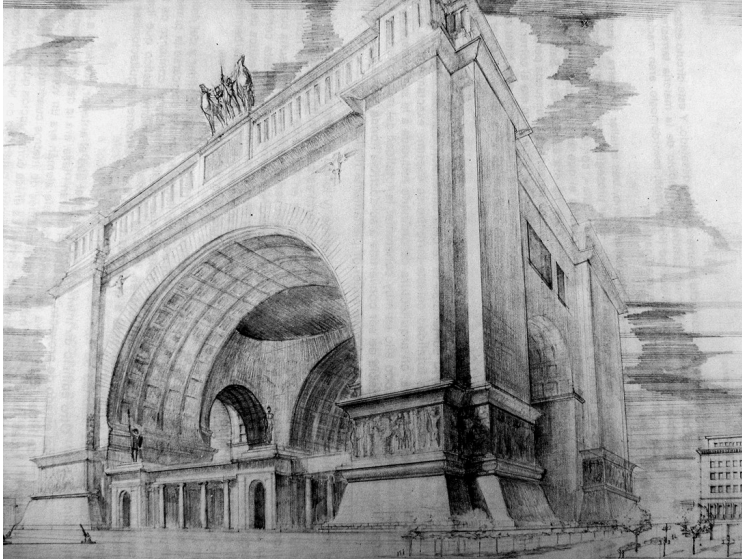


103. Speer, pabellón alemán en la Exposición Universal de París, 1937

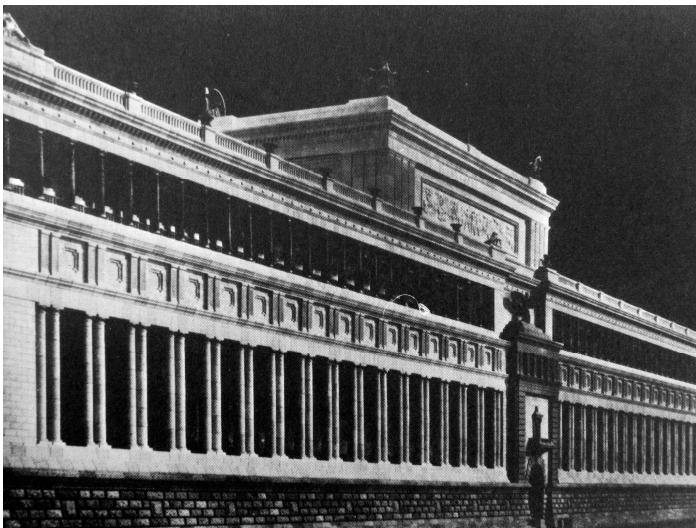


104. Speer, proyecto para la *Grosse Halle*, Berlín





105. Proyecto para un Arco del Triunfo en Berlín

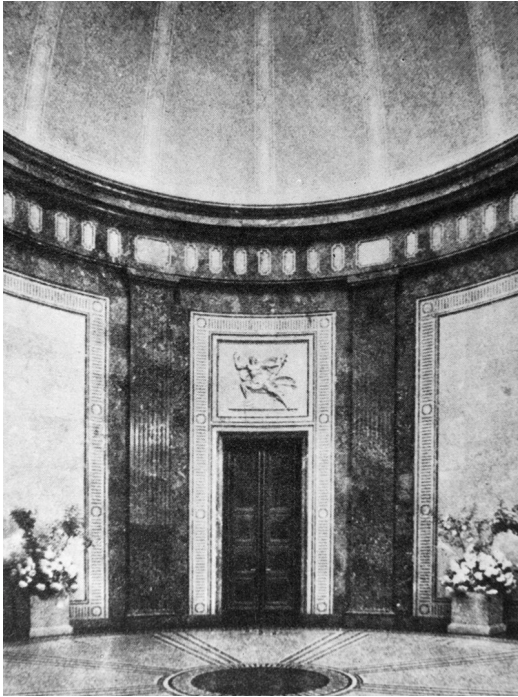


106. Proyecto para el palacio de Hitler en Berlín



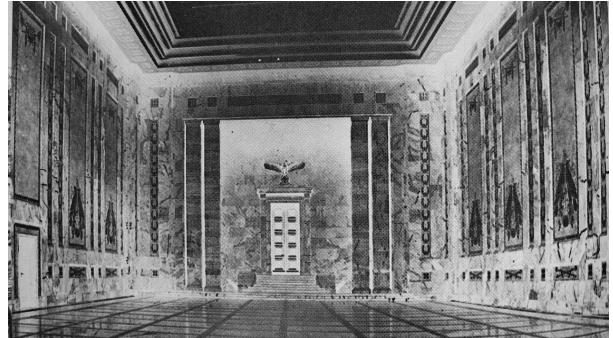
107. Speer, Nueva Cancillería, pórtico de la *Voss Strasse*, Berlín (1939, derruida en 1945)





108. Speer, Nueva Cancillería, Sala Redonda, Berlín

109. Speer, Nueva Cancillería, Sala de los Mosaicos, Berlín



110.
Estadio
Olímpico
de Berlín
(1936)



111.
Teatro Dietrich Eckart,
Berlín



112. Portada del poemario *Tristia* de Ósip Mandelstam, San Petersburgo, 1921



113. Portada del poemario *Verstas* de Marina Tsvetáeva, Moscú, 1922



114. Valentín Serov, *El rapto de Europa* (1910)



115. A. Samojválov, S. M. Kírov asiste al desfile de los deportistas (1935)



116. Gólovov, edificio para la Unión Comercial, Moscú



117. Zoltovski, viviendas de la calle Mojovaia, Moscú (1932)



118. Schúsev, *Hotel Moskvá*, Moscú (1935)



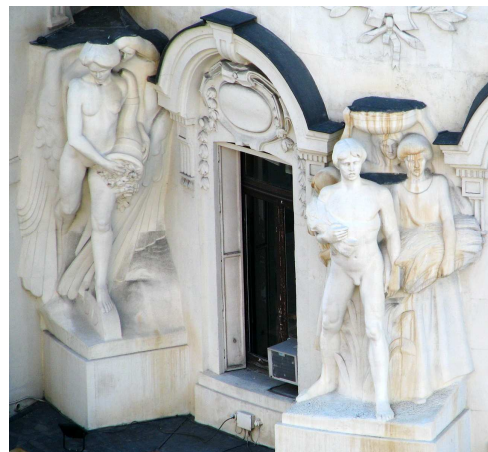
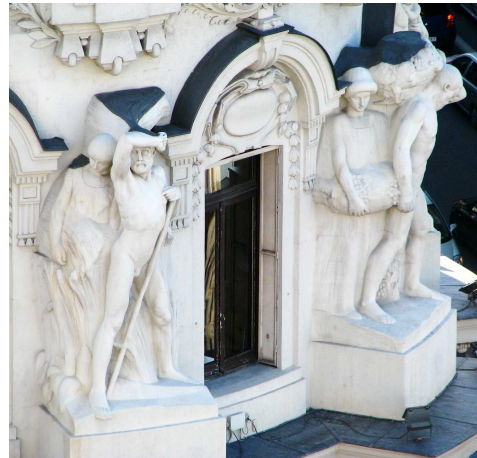
119. Banco Hispano Americano
(1903-1905)

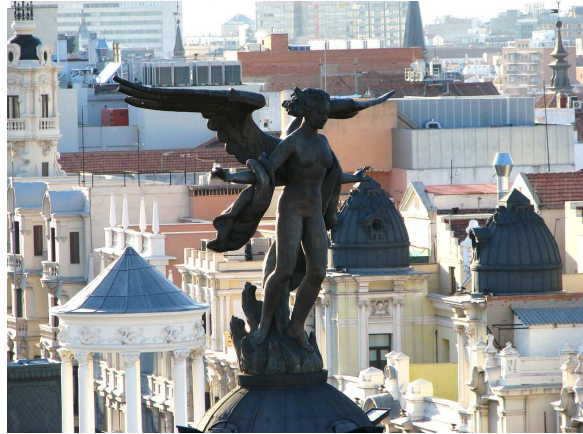
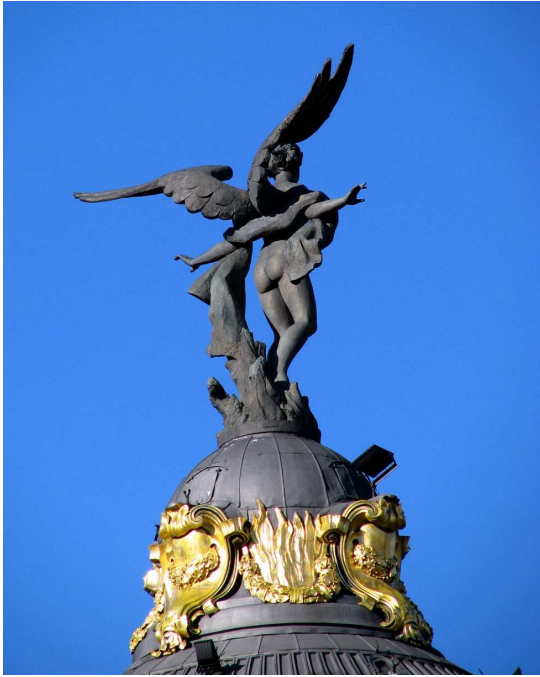


120. Casino de Madrid (1905-1910)



121. Edificio Metrópolis (1905-1910)

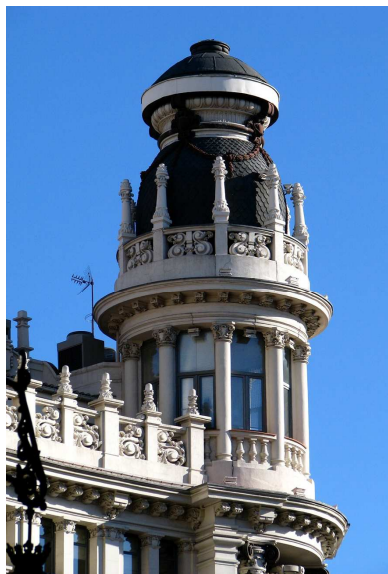




122. Edificio Metrópolis, *Victoria* alada



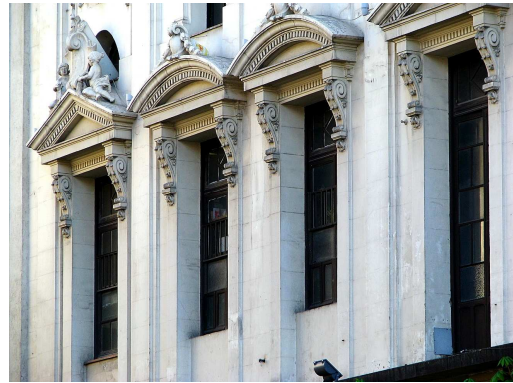
123. Embajada de Italia en Madrid
(1912-1917)



124. Casa Meneses
(1914-1915)



125. Teatro Calderón (1915-1917)



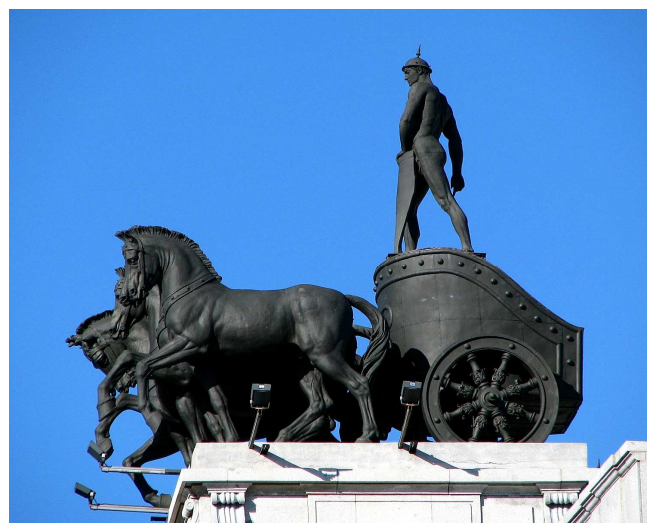
126. Edificio de Gran Vía 1, 3 (1916-1917)



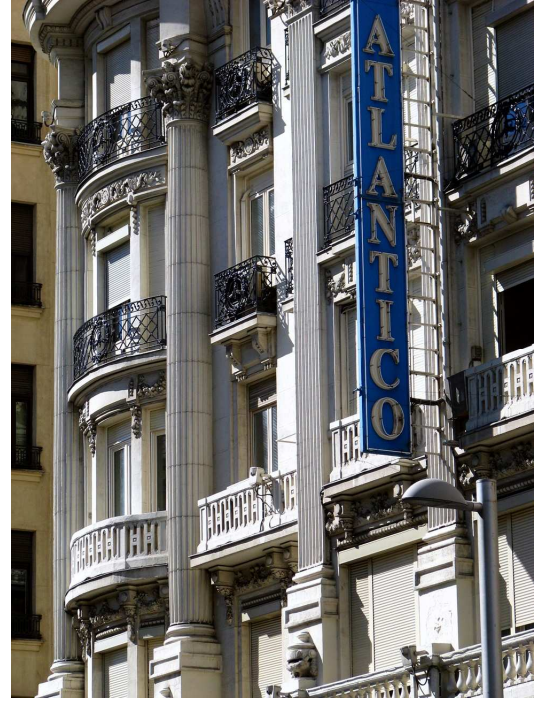
127. Banco de Bilbao (1919-1922)



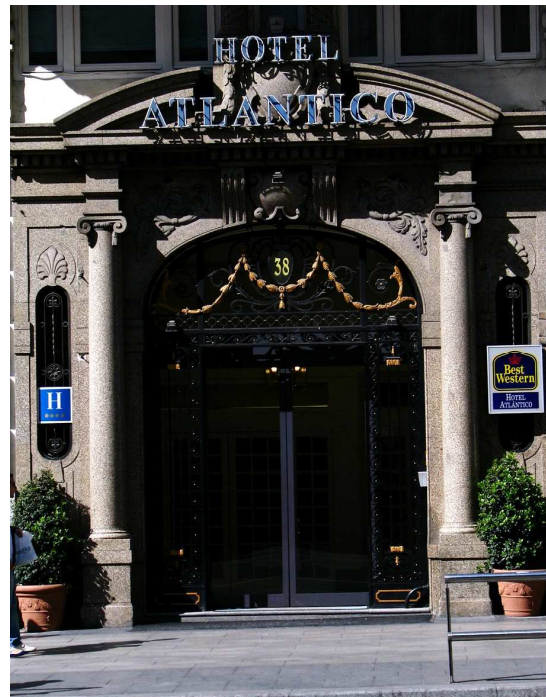
128. Banco de Bilbao.
Figura sedente de Quintín de la Torre



129. Banco de Bilbao.
Cuadriga de Higinio de Basterra

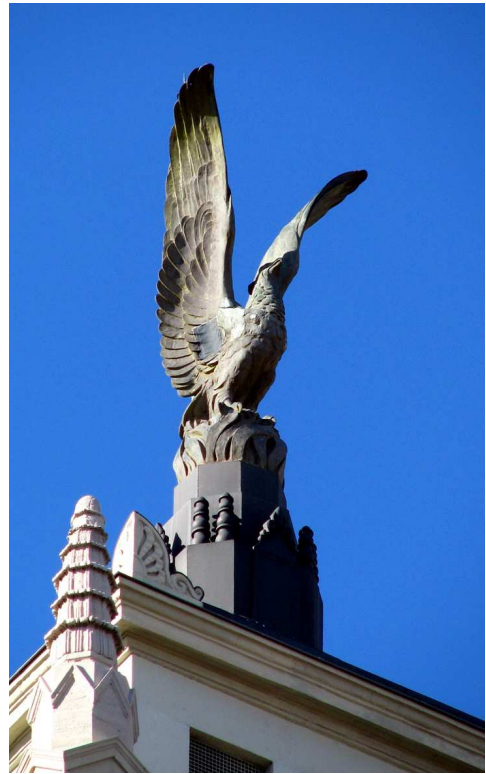


130. Hotel Atlántico (1920-1923)

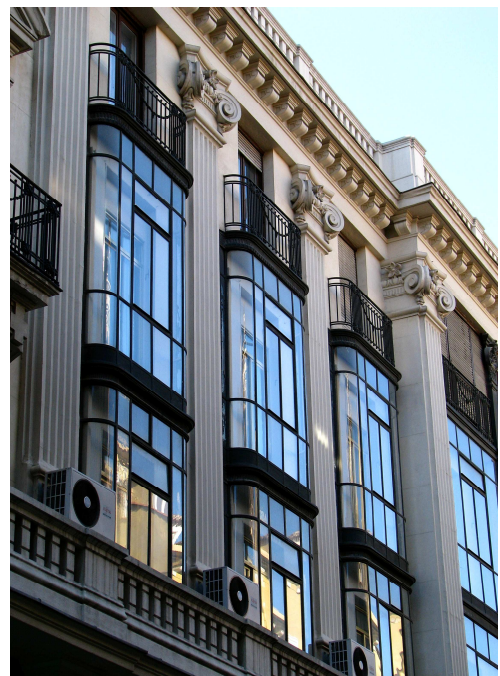




131. La Unión y el Fénix (1928-1930)



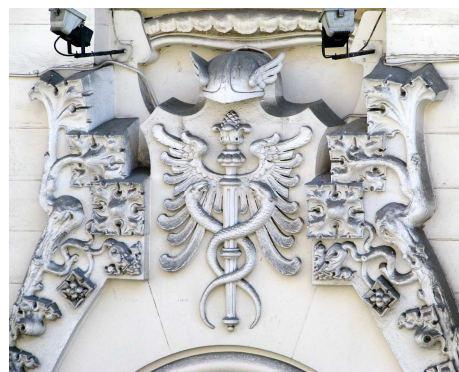
132. La Unión y el Fénix.
El Ave Fénix de Camps



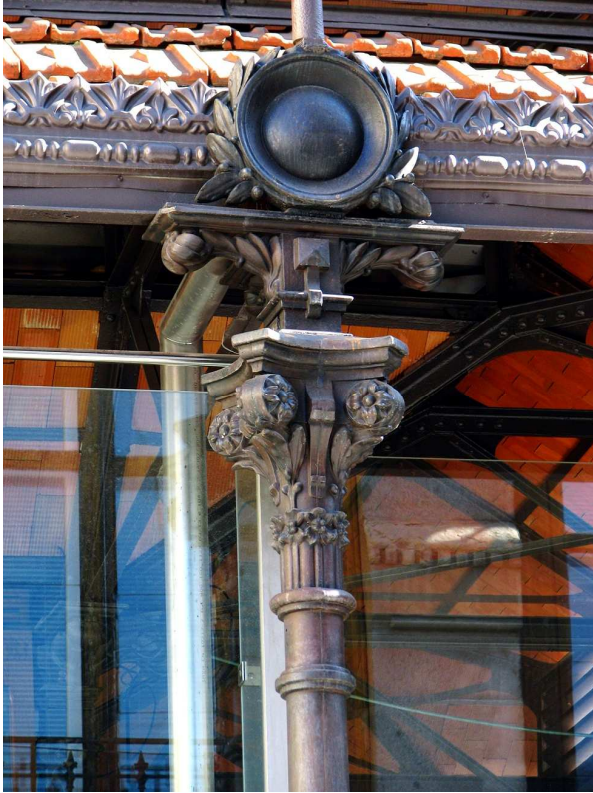
133. Hotel Residencia (1930)



134. Casa Ruiz de Velasco
(1904-1906)

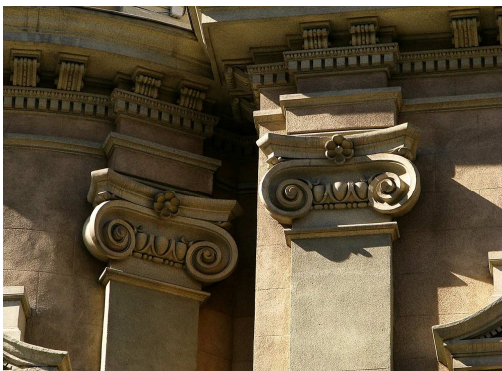


135. Cine Doré
(1923)



136. Mercado de San Miguel
(1912-1916)

137. Círculo de la Unión Mercantil (1918-1924)





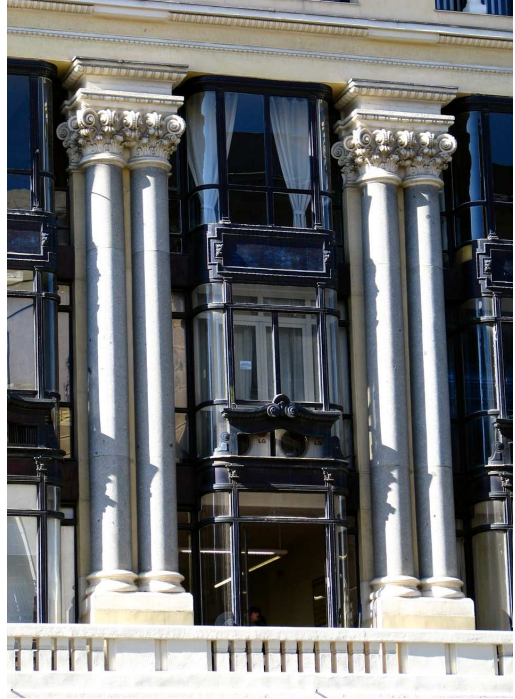
138. Palacio de Telecomunicaciones (1904-1919)



139. Banco Central (1910-1918)



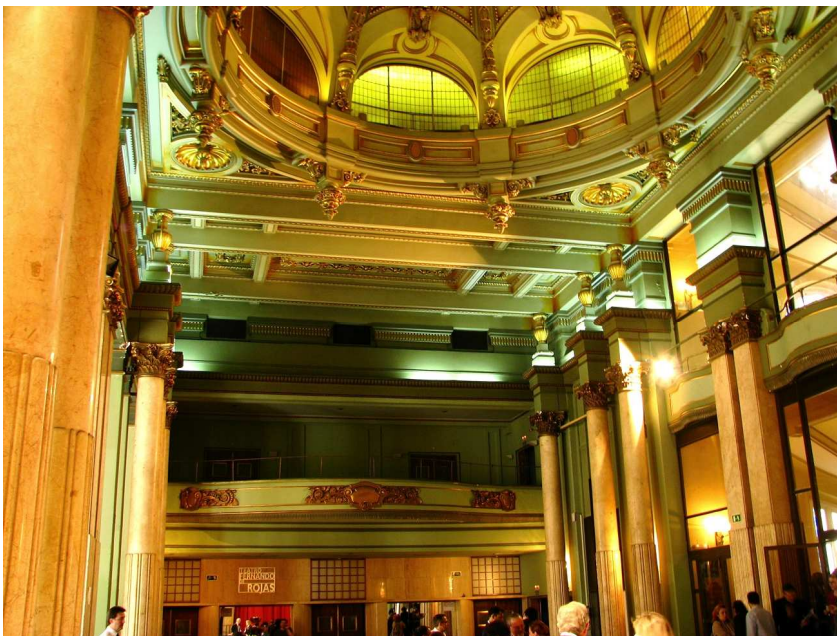
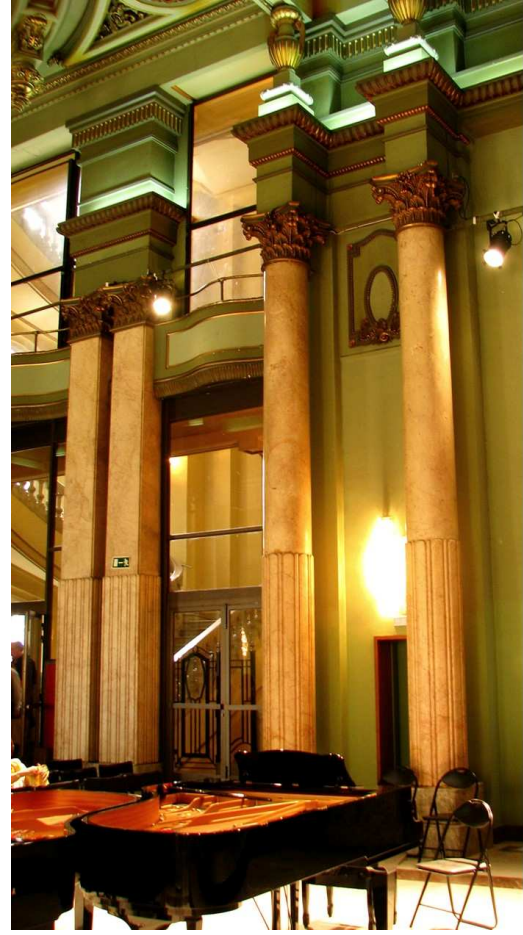
140. Banco Central. Cariátides.



141. Edificio comercial de la calle Mayor 4 (1919-1921)



142. Casa Matesanz (1919-1923)



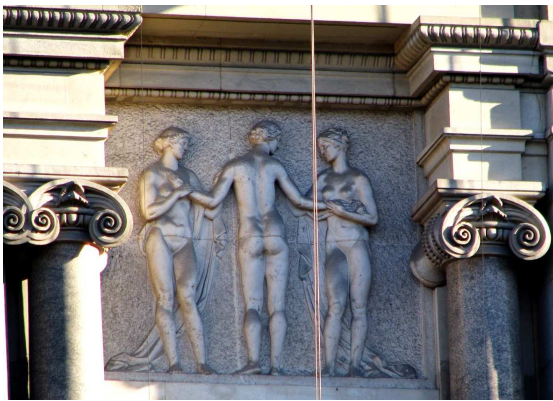
143. Círculo de Bellas Artes (1919-1926)



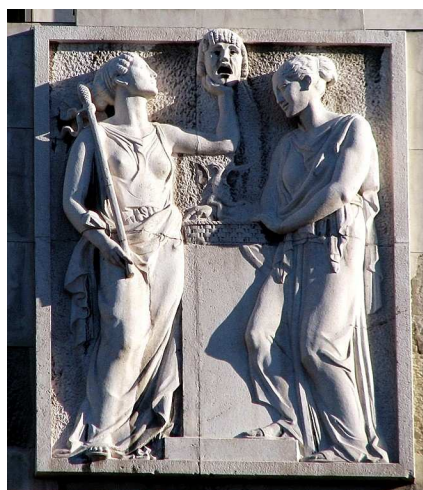
144. Círculo de Bellas Artes.
Minerva de Vasallo



145. Círculo de Bellas Artes.
Alegoría de la música
de Juan Cristóbal



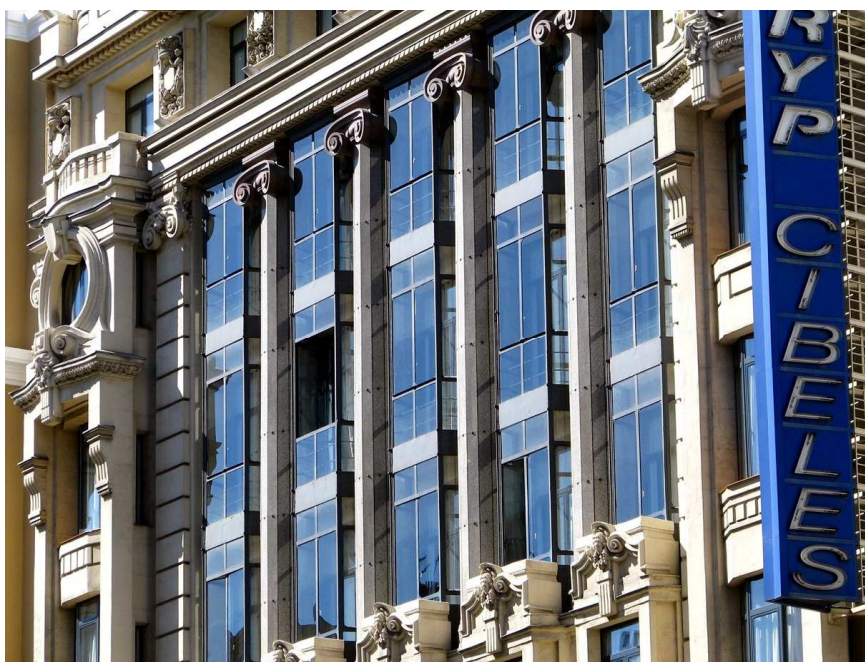
146. Círculo de Bellas Artes. Relieves de Capuz



147. Círculo de Bellas Artes. Relieves de Adsuara



148. Hotel Avenida (1921)

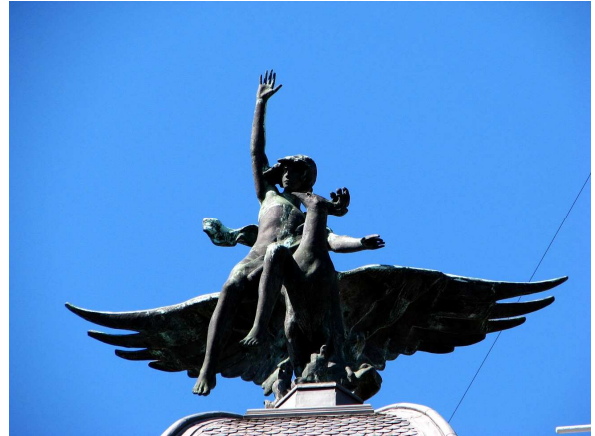




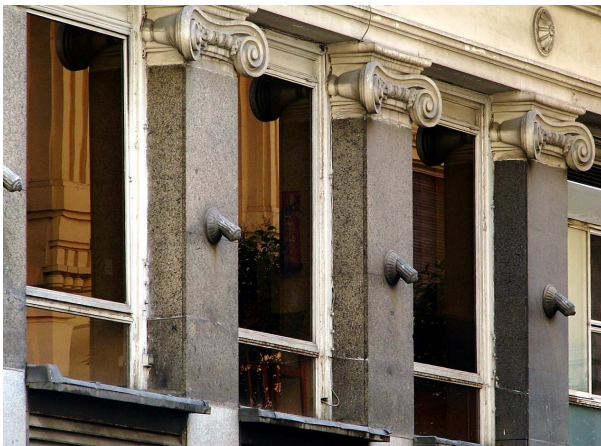
149. Banco Mercantil e Industrial (1933-1945)



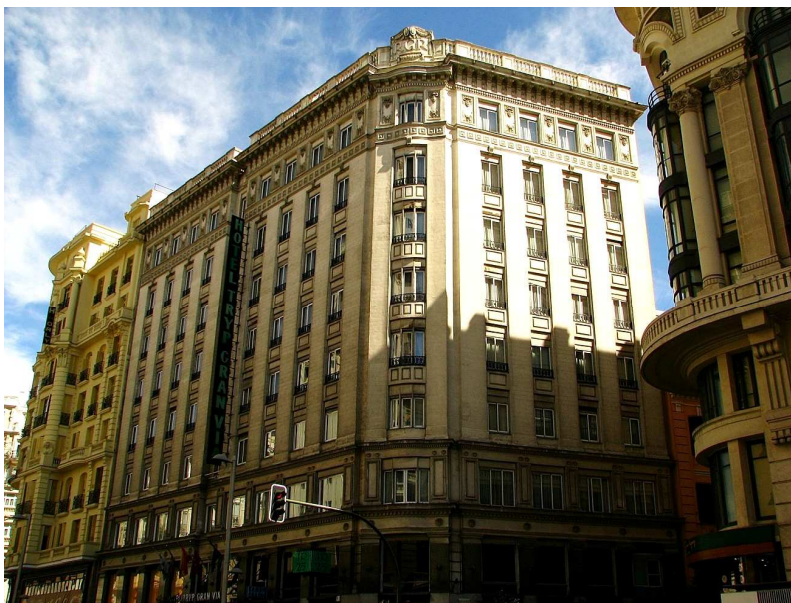
150. Residencia de Estudiantes (1911-1915)

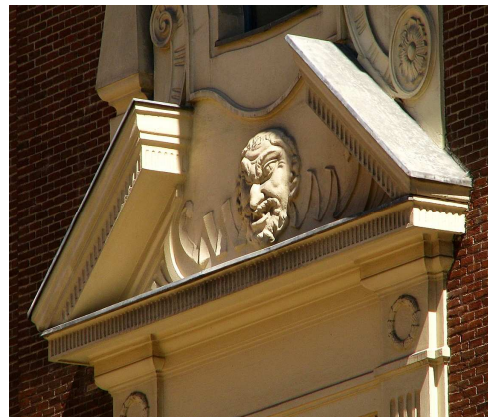
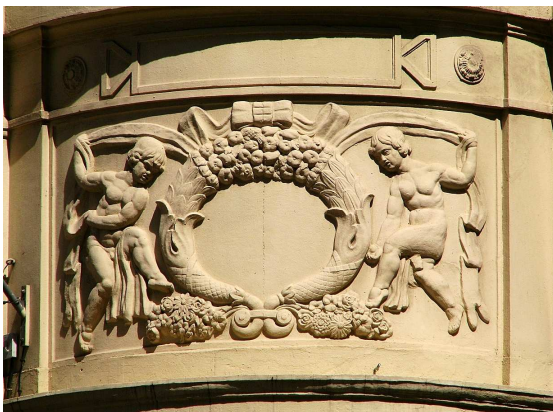


151. Almacenes Madrid-París
(1920-1922; 1933-1934)

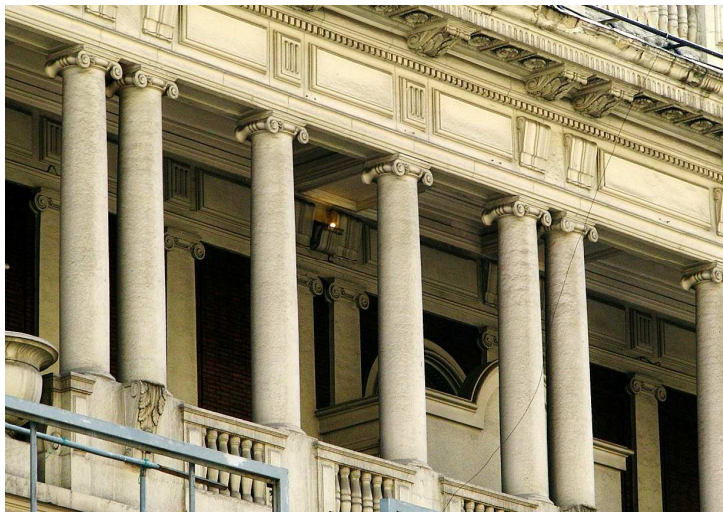


152. Hotel Gran Vía (1919-1925)





153. Palacio de la Prensa (1924-1928)



154. Palacio de la
Música (1924-1928)





155. Cine Avenida



156. Nuevos Ministerios (1932-1936)



157. Edificio Coliseum
(1931-1933)



158. Edificio de Telefónica
(1925-1929)



159. Fundación Rockefeller
(1927-1930)



160. Facultad de Medicina de la Universidad Complutense (1928-1935)



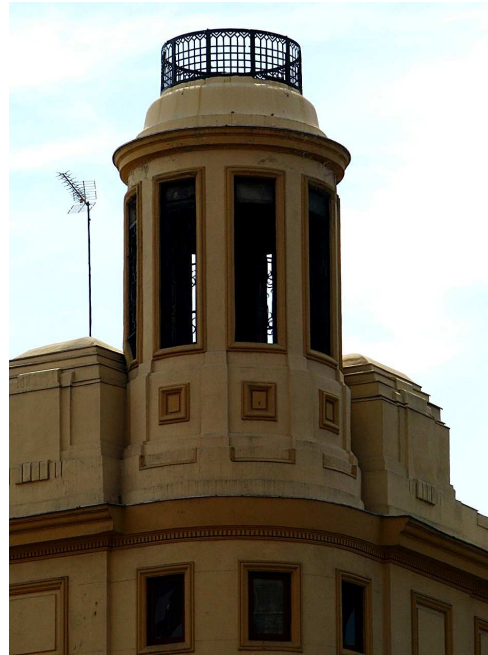
161. Facultad de Odontología de la Universidad Complutense (1928-1936)



162. Facultad de Farmacia de la Universidad Complutense (1928-1935)

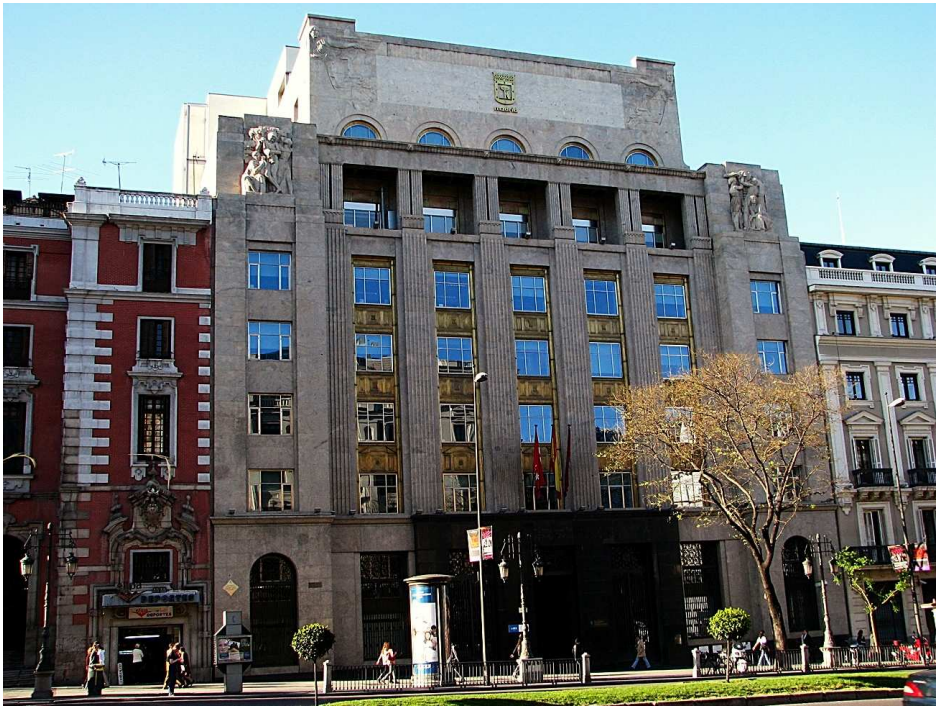


163. Oficinas de Gran Vía 49
(1929-1931)

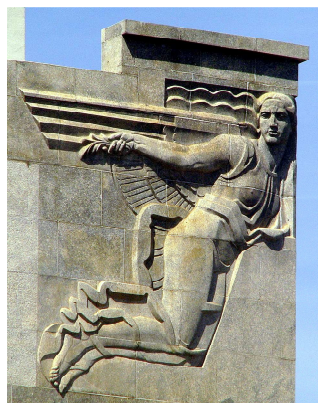
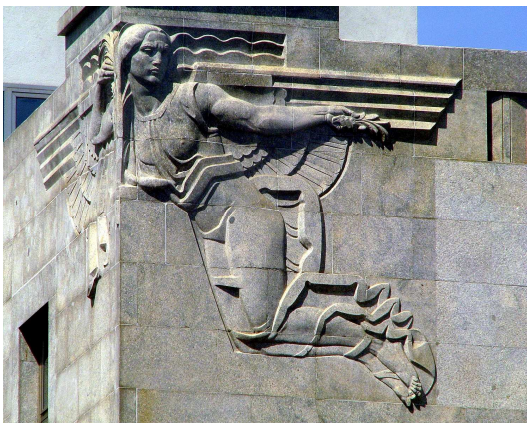
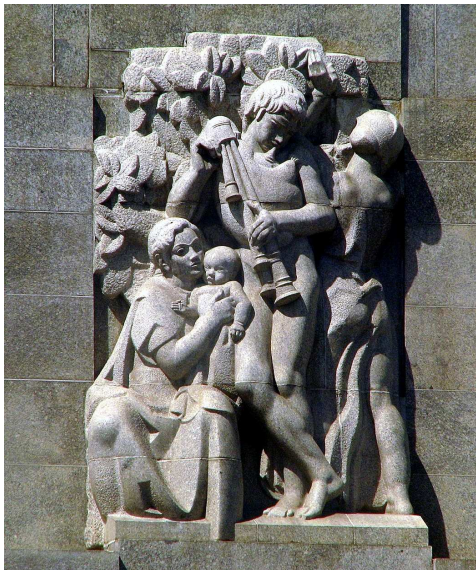


164. Cine Callao (1926-1927)





165. Banco de Vizcaya (1930-1934)



166. Banco de Vizcaya.
Esculturas de
Capuz
y Aduara



167. Ministerio del Aire
(1941-1952)



168. Arco de la Victoria
(1953-1956)

169. Cine Capitol (1931-1933)



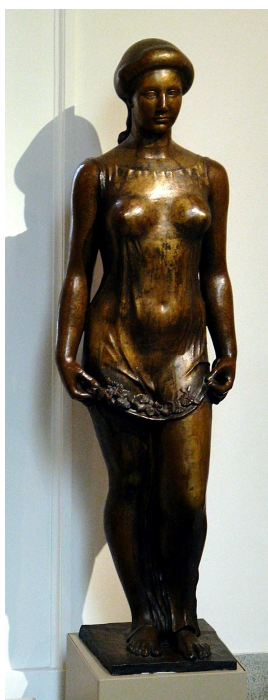
170. La Unión y el Fénix del
Paseo de la Castellana 33
(1971)



171. Nemesio Mogrobejo,
La muerte de Orfeo (1905)



172. Nemesio Mogrobejo,
Hero y Leandro (1905)



173. Aristide Maillol,
Flora (1910)



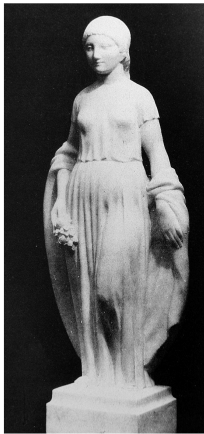
174. Aristide Maillol,
Las tres ninfas (1930)



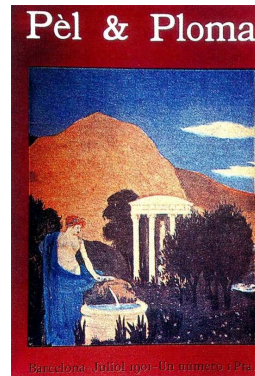
175. José Clará,
La diosa (1910)



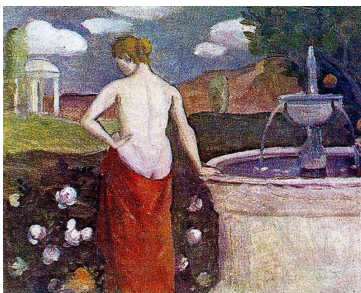
176. José Clará,
Atleta (1945)



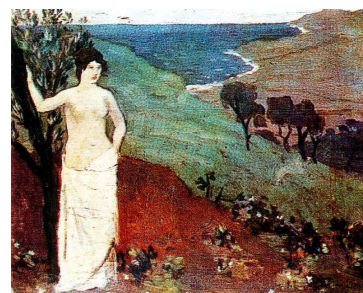
177. Enrique
Casanovas, *Flora*
(1917)



178. Joaquín Torres García,
La fuente de la juventud
(1900)



179. Joaquín Torres García, *Temas arcaicos* (1925)



180. Joaquín Torres García,
Figuras clásicas (1926)



181. Joaquín
Torres García,
*Figuraciones
mediterráneas*
(1926)



182. Juan Rebull,
Mujer sentada (1929)



183. Juan Rebull, *Venus de S'Agaró* (1969)



184. Apeles Fenosa,
Las tres gracias (1923)



185. Apeles Fenosa,
Flora (1934)



186. Apeles Fenosa,
Centauro (1943)



187. Apeles Fenosa,
Penélope (1947)



188. Apeles Fenosa,
*Prometeo encadenado
y las oceánides* (1947)

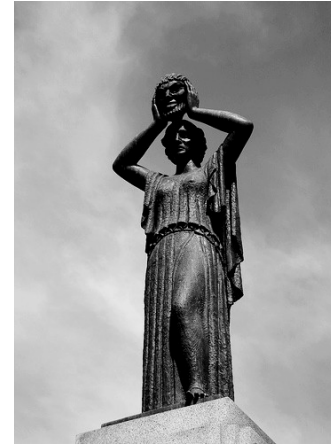


189. Apees Fenosa,
Polifemo (1949)

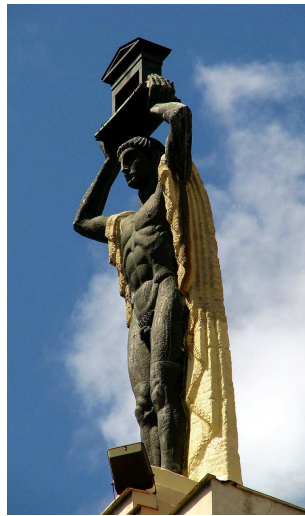


190. Apeles Fenosa,
Narciso (1963)

191. Victorio Macho,
Monumento a Jacinto Benavente (1962)



192. Victorio Macho,
Boceto de la Victoria del Monumento a Elcano (1925)



193. Victorio Macho,
remate del edificio de Gran Vía 60 (1930)



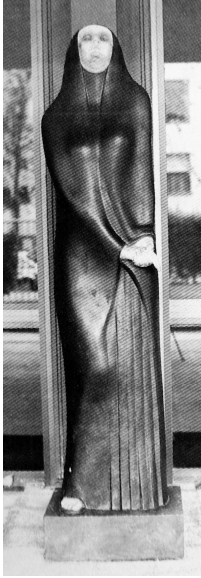
194. Victorio Macho,
El Cristo del Otero (1930)



195. Mateo Hernández, *Gran bañista* (1925)

196. Mateo Hernández,
Autorretrato sedente (1941-1945)





197. Emilio de Madariaga,
Amor divino



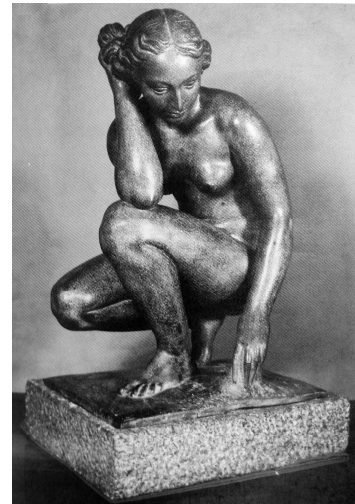
198. Enrique Pérez Comendador,
Ceres (1936)



199. Enrique Pérez Comendador,
Las tres gracias (1980)



200. Juan Cristóbal,
Sibila Casandra
(1931)



201. Ramón Mateu,
Venus del lago
(1934)



202. Vicente Beltrán, *Mujer tocando la flauta* (1933)



203. Vicente Beltrán, *Polifemo y Galatea* (1927)





204. Fructuoso Orduña, *Post nubila Phoebus* (1921)



205. Moisés de Huerta, *Salto de Léucade* (1910)



206. Manuel Álvarez Laviada, *Psiquis y Amor* (c. 1944)



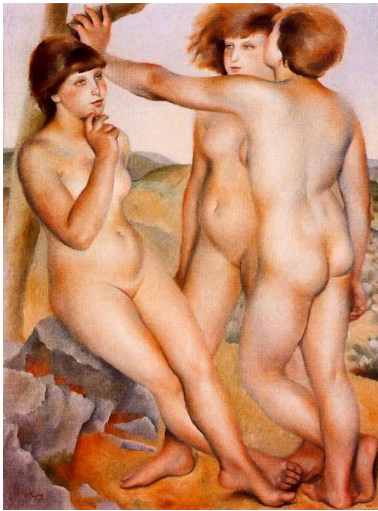
207. José Planes, *Venus* (1938-1940)



208. Ángel Ferrant, *Marinero Narciso* (1945)



209. Alberto Sánchez, *El Cid* (1926-1927)



210. José de Togores, *Las tres gracias* (1924)



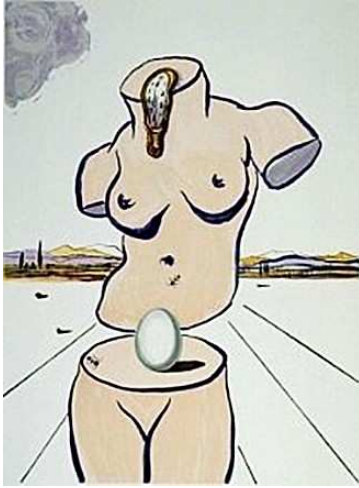
211. José de Togores, *Desnudo* (1921)



212. José Moreno Villa,
Piedras ambulantes
(1930)



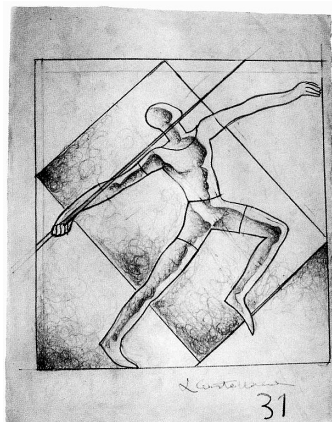
213. Juan Massanet,
Nacimiento de Venus
(1927)



214. Salvador Dalí,
Nacimiento de Venus
(1949)



215. Salvador Dalí,
El juicio de Paris. Cuatro desnudos
(1979)



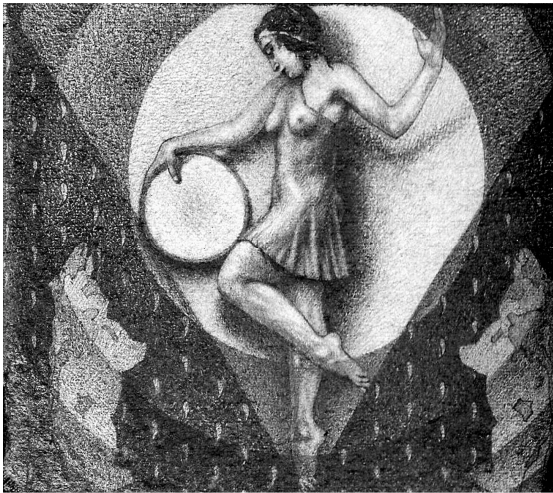
216. Luis Castellanos,
Lanzador de jabalina
(1930)



217. José Caballero, *Yerma* (1934)



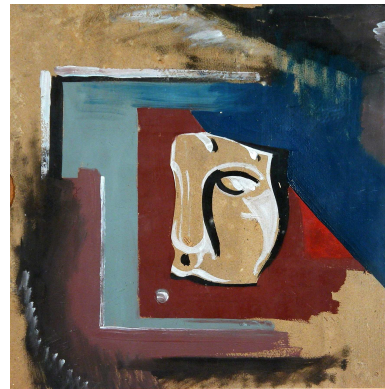
218. Federico Comps,
dibujo posterior a
1934



219. Federico Comps, *Danzas sagradas*



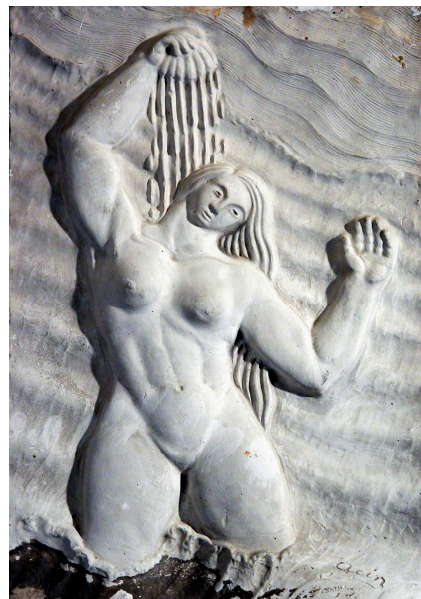
220. Ramón Acín, *Lejía Venus* (1923)



221. Ramón Acín, *Composición con medio rostro clásico* (1928)



222. Ramón Acín, *Maqueta para un monumento a la paz* (1930)



223. Ramón Acín, *Ninfa* (1933)



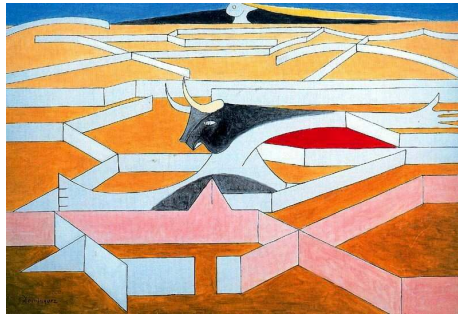
224. Óscar Domínguez,
Figuras mitológicas (1938)



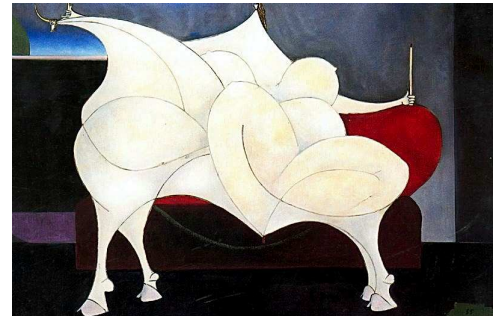
225. Óscar Domínguez, *Toro y gladiador* (1947)



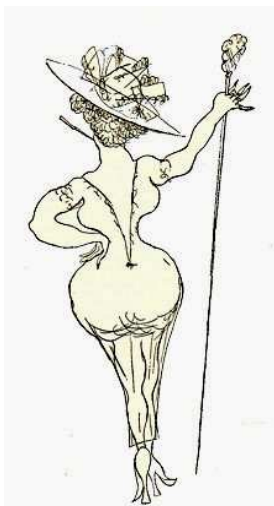
226. Óscar Domínguez,
Caballo de Troya (1947)



227. Óscar Domínguez,
Minotauro (1950)



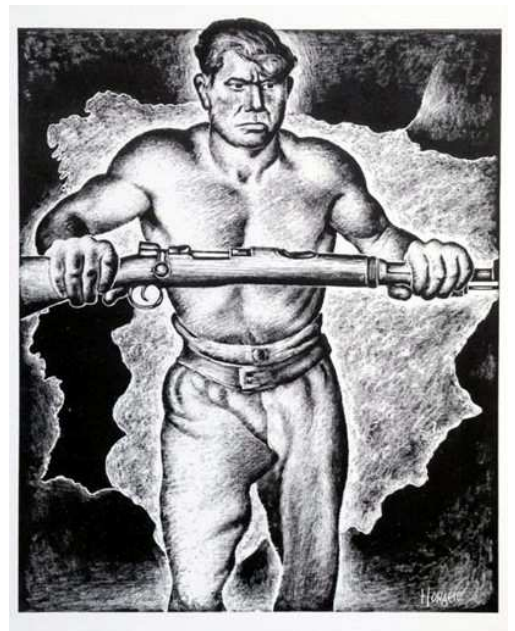
228. Óscar Domínguez,
Rapto de Europa (1955)



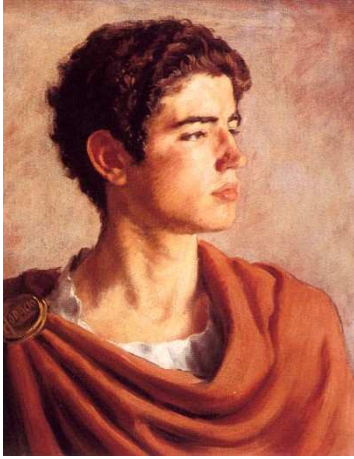
229. Luis Quintanilla,
*Mae West como
Helena de Troya*



230. Horacio Ferrer,
Firmeza (1937-1938)

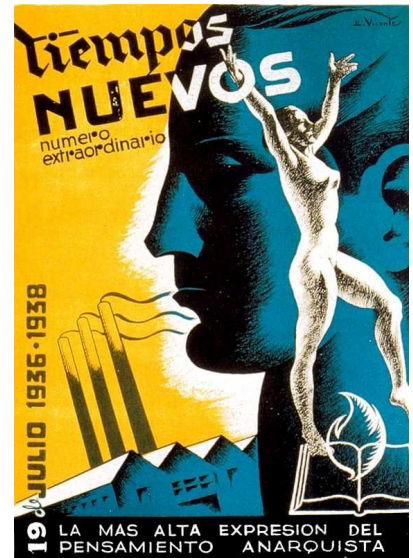


231. Horacio Ferrer,
Determinación (1938)



232. Horacio Ferrer,
*Retrato de
su hijo Adán* (1950-1952)

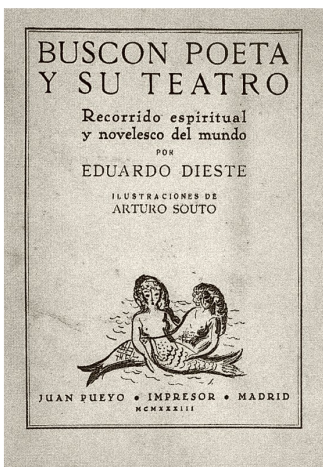
233. Eduardo Vicente,
Tiempos nuevos
(1938)



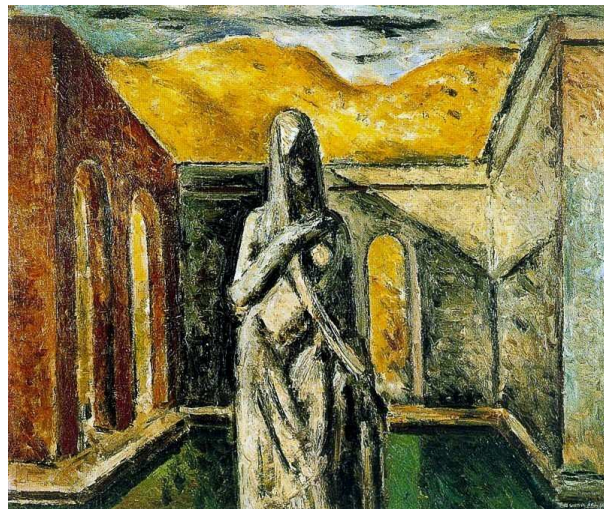
234. Nicolás de Lekuona,
Nace una diosa (1933-1934)



235. Nicolás de Lekuona, fotomontaje
(1935)



236. Arturo Souto, ilustración
para *Buscón Poeta y su teatro* de
Eduardo Dieste (1933)



237. Arturo Souto, *Roma* (1934-1935)



238. Arturo Souto, *Ruinas clásicas* (1934-1935)



239. Arturo Souto, *Leda y el cisne* (1938)



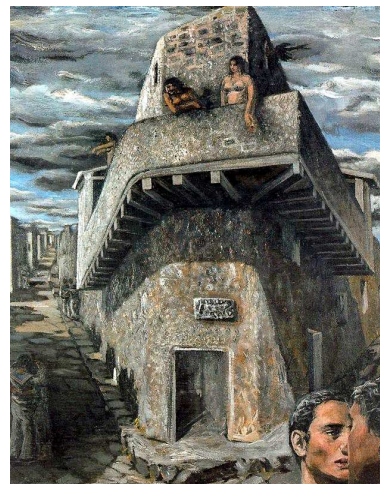
240. Arturo Souto, *La caída de Pegaso* (1938)



241. José Ramón Zaragoza, *Tríptico de Prometeo* (1906-1908)



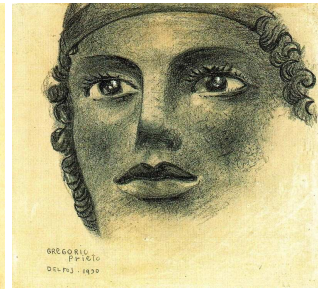
242. Gregorio Prieto, *Ruinas, Roma* (1929-1930)



243. Gregorio Prieto, *Lupanar de Pompeya* (1928-1930)



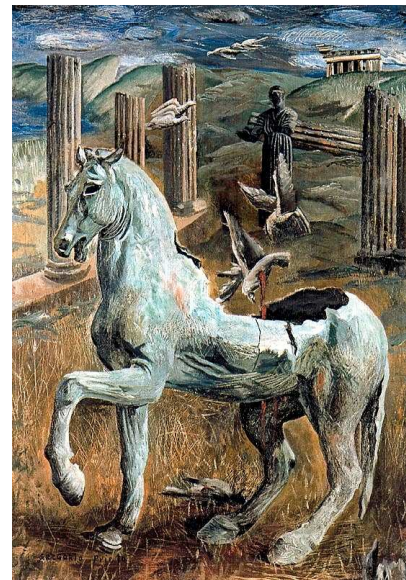
244. Gregorio Prieto,
Ruinas de Taormina (1929-1930)



245. Gregorio Prieto,
*Cabeza del Auriga y
El Auriga* (1930)



246. Gregorio Prieto, *Las cariátides*
(1930)



247. Gregorio Prieto, *El caballo de bronce*
(1930-1931)



248. Gregorio Prieto,
Naturaleza muerta (1928-1932)



249. Gregorio Prieto,
Luna de miel en Taormina (1931-1932)



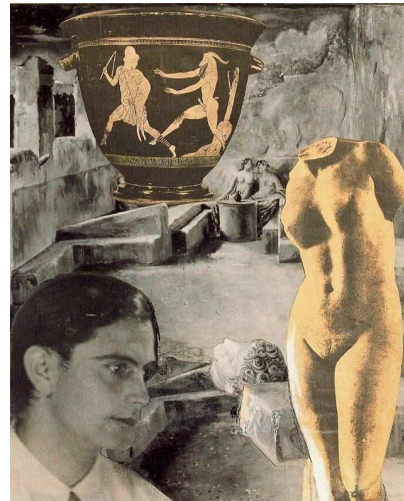
250. Gregorio Prieto,
Apolo y Dafne (1928-1930)



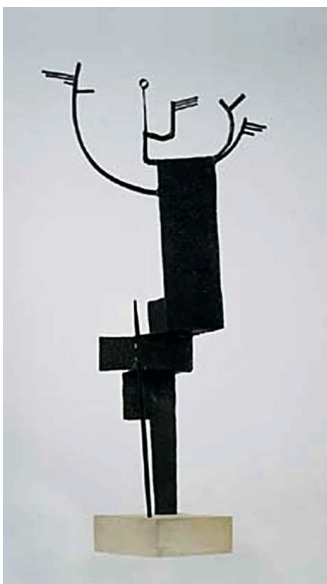
251. Gregorio Prieto, *Creación* (1931-1936)



252. Gregorio Prieto,
El centro del mundo (1933-1953)



253. Gregorio Prieto, *Sin título* (1955)



254. Julio González,
Dafne (1937)



255. Pablo Gargallo,
La bestia del hombre (1904)



256. Pablo Gargallo, *Pequeña faunesa de pie* (1908)



257. Pablo Gargallo, *Faunesa con flequillo; Faunesa con pendientes; Fauno con barba* (c. 1915)



258. Pablo Gargallo, *Fauno con monóculo* (1915)



259. Pablo Gargallo, *Pastor* (1917-1918)



260. Pablo Gargallo,
Saludo olímpico: el atleta clásico
(1929)



260. Pablo Gargallo,
Saludo olímpico: el atleta moderno
(1929)



261. Pablo Gargallo,
Pequeña bacante con hoja
(1932)



262. Pablo Gargallo, *Eco*
(1933)



263. Pablo Gargallo,
Urano (1933)



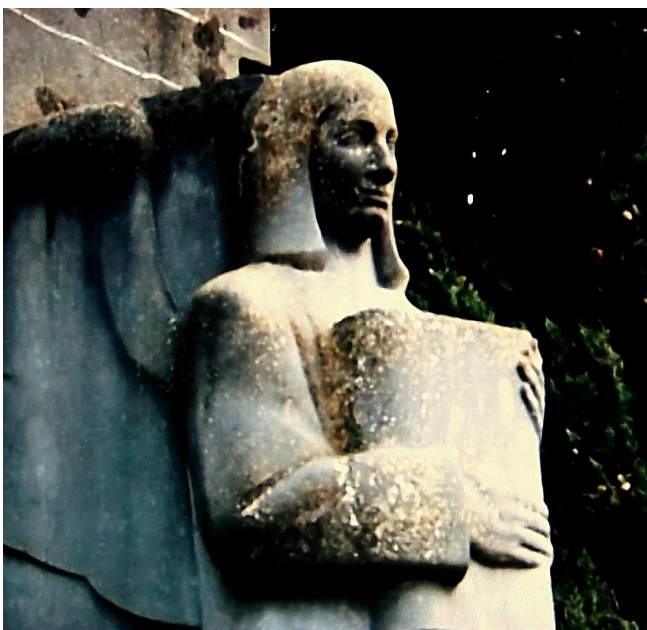
264. Pablo Gargallo,
Torso de adolescente
(1933-1934)



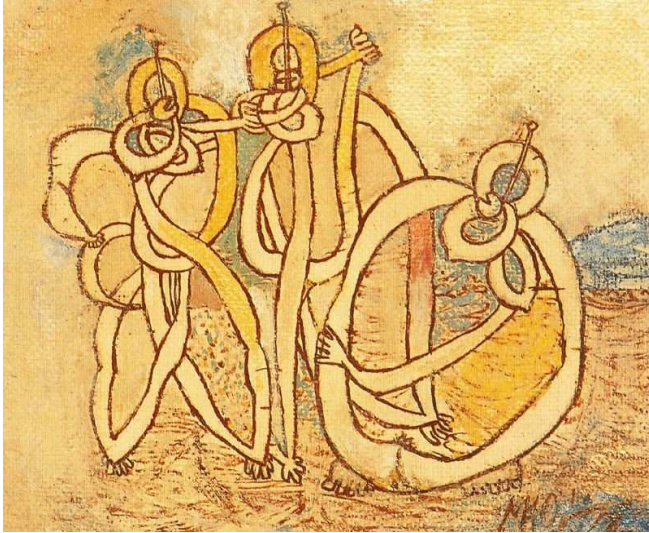
265. Pablo Gargallo,
Muchacho en la playa (1934)



266. Manolo Hugué,
Bacante (1934)



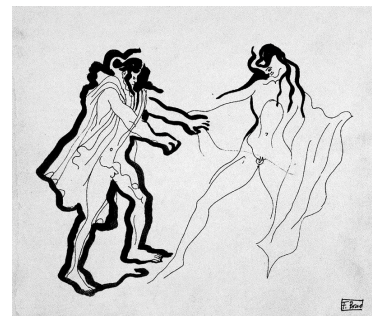
267. Daniel González, *El
Ángel de la vida y de la
muerte* (1921)



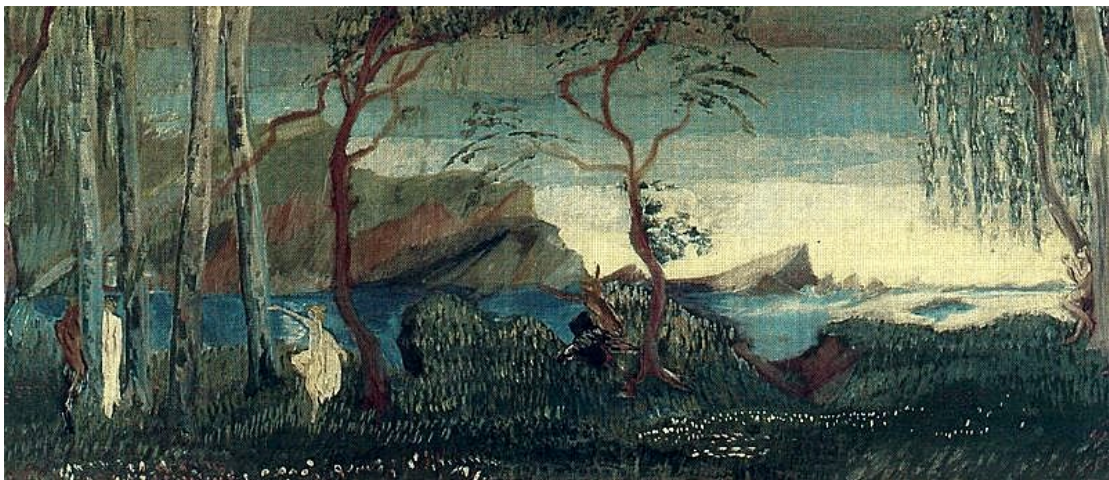
268. Manuel Ángeles Ortiz,
Bañistas (1927)



269. Francisco Borel,
Bañistas (1926)



270. Francisco Borel,
Homenaje a Olimpia (1940)



271. Pancho Cossío, *Paisaje con ninfas y faunos* (1923)



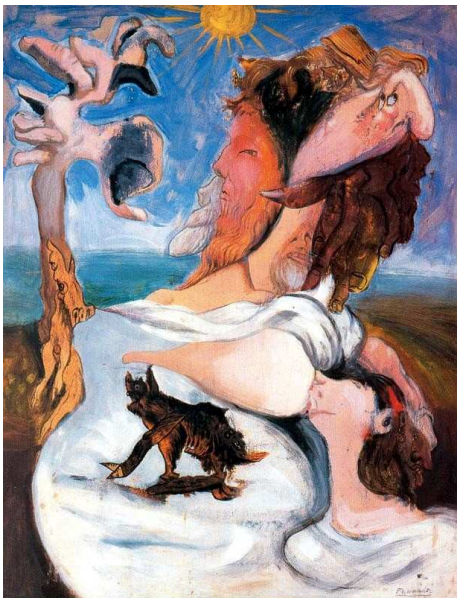
272. Pancho Cossío,
Tres figuras (1927)



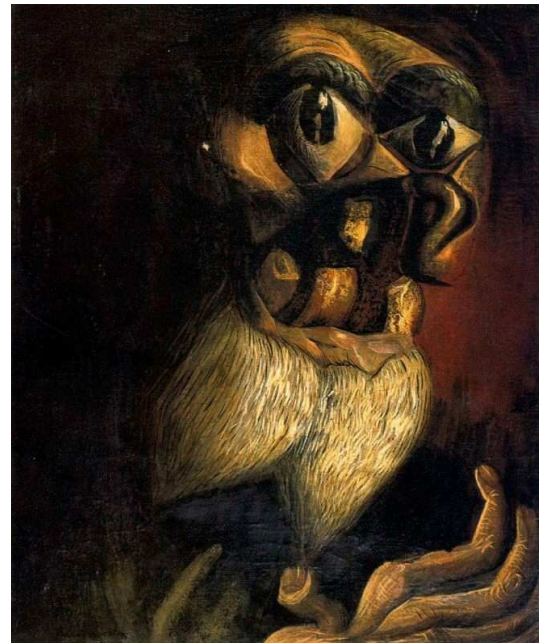
273. Ismael González de
la Serna, *Cabeza de joven*
(s.f.)



274. Alfonso de Olivares,
Columna dórica (1932)



275. Luis Fernández, *Neptuno* (1939)



276. Luis Fernández,
Personaje mitológico (1941)



277. Luis Fernández,
Centauro (1955-1956)



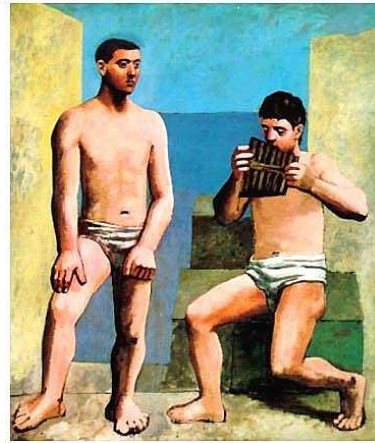
278. Pablo Picasso, *Tres mujeres en la fuente* (1921)



280. Pablo Picasso, *Minotauro acariciando a una mujer dormida* (1933)



282. Pablo Picasso, *Dánae* (1962)



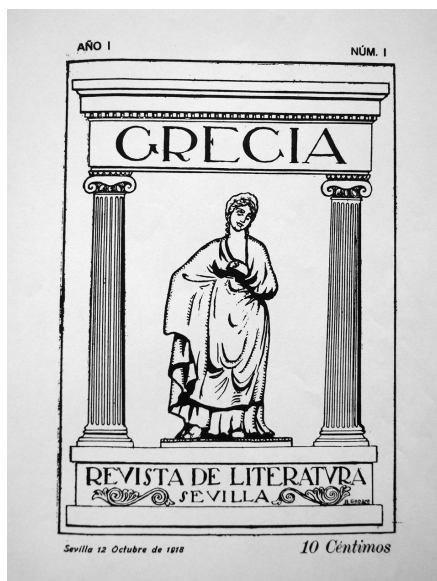
279. Pablo Picasso, *La flauta de Pan* (1923)



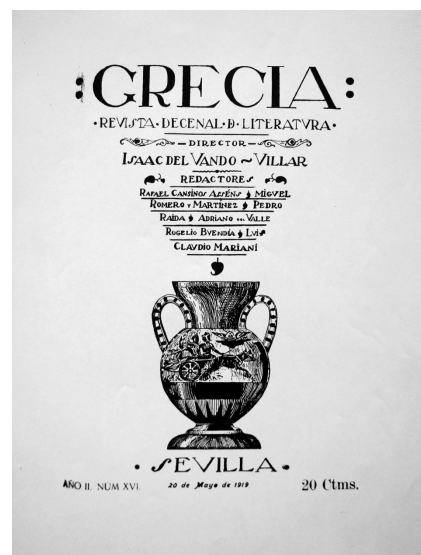
281. Pablo Picasso, *Minotauro ciego conducido por una niña en la noche* (1934)



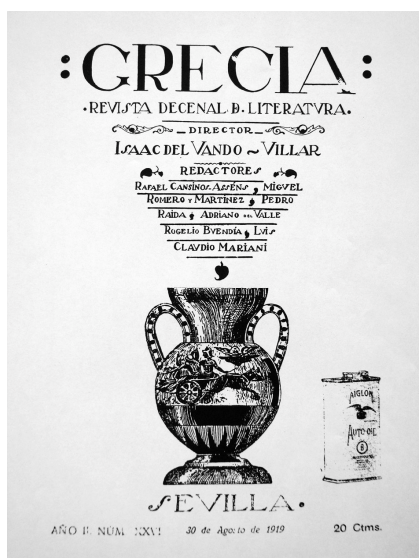
283. Carlos Sáenz de Tejada, ilustración para *Historia de la Cruzada Española* (1940)



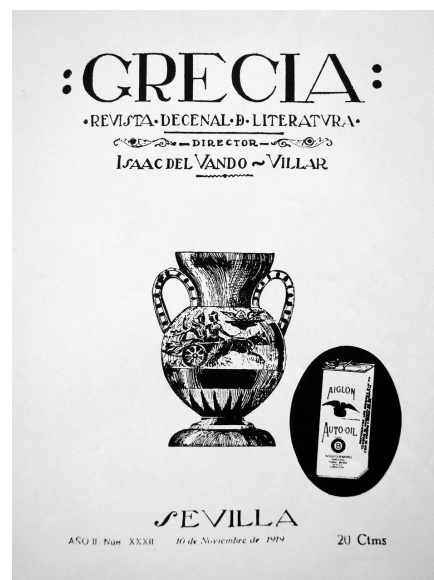
284. Portada del nº 1 de *Grecia* (1918)



285. Portada del nº 16 de *Grecia* (1919)



286. Portada del nº 26 de *Grecia* (1919)



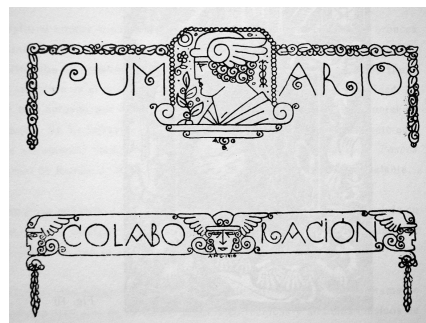
287. Portada del nº 32 de *Grecia* (1919)



288. Decoración de la revista *Grecia* (1919)



289. Portada de la revista *Hermes* (1917)



290. Decoración de la revista *Hermes* (1917)



291. Decoración de la revista *Hermes* (1917)



292. Portada de la revista *Spes*

293. Cabeza de la diosa en el logotipo de la editorial *Atenea*



294. Cabeza de Atenea en la editorial *Biblioteca Nueva*



295. Ramón de Basterra, *La obra de Trajano*

LA GACETA LITERARIA Página tercera

FUNDACIÓN BERNAT METGE
Colección Catalana de Clásicos Griegos y Latinos
DIRECTOR: JOAN ESTELRICH
Dirección: Vía Layetana, 30-7. Apartado 789. BARCELONA

VOLUMENES PUBLICADOS

PRIMERA SERIE

1. LUCRECIO.—De la Natura (I vol.) por el Dr. Joaquim Balcells.
2. CORNELI NEPOS.—VIDES D'HOMES IL·LUSTRES, por el Dr. Manuel de Montoliu.
3. XENOFONT.—RECORDS DE SÒCRATES, por Carles Riba.
4. CICERO.—DISCURSOS (I vol.), por el Dr. J. M. Llobera, J. Estelrich y Mn. Llorenç Riba.
5. SENECA.—De la Ira, por el Dr. Carles Cardó.
6. CICERO.—BRUTUS, por Mn. Gumerriñal Alabart.
7. AUSONI.—OBRES (I vol.), por C. Riba y Mn. A. Navarro.
8. SENECA.—De la breuetat de la vida, De la vida benaurada, De la providencia, por el Dr. Carles Cardó.
9. XENOFONT.—OBRES SOCRÀTIQUES MENORS, por Carles Riba.

SEGUNDA SERIE

11. TIBUL.—POESIES, por C. Magrinyà y J. Minuesa.
12. PROPERCI.—ELIGIES, por el Dr. Joaquín Balcells y Joan Minuesa.
13. PLATO.—DIALOGS (II vol.), por Joan Crexell.
14. QUINT CURCI.—HISTORIA D'ALEXANDRE EL GRAN

CONDICIONES DE SUSCRIPCIÓN

I. Edición básica. Texto antiguo y traducción catalana, en papel especial Tarradellas-Domench.

En rústica:

	Periódica	Idia y América	Otras
Precio de cubierta, pesetas 7,50.			
Alonso anticipado de una serie de 10 volúmenes seguidos.....	60,00	70,00	80,00
Pago anticipado en dos plazos, cada.....	30,50	35,50	
Pago anticipado en cuatro plazos, cada.....	16,00	18,00	
Encuadernados en tela inglesa, forras especiales.			
Precio de cubierta, pesetas 9,50.			
Alonso anticipado de una serie de diez volúmenes seguidos.....	80,00	90,00	100,00
Pago anticipado en dos plazos, cada.....	40,50	45,50	
Pago anticipado en cuatro plazos, cada.....	21,00	23,00	

II. La misma edición. Texto antiguo y traducción catalana, en papel de hilo especial Cuatro. Tiraje, 150 ejemplares.

En rústica:

	Periódica	Idia y América	Otras
Precio de cubierta, pesetas 18.			
Alonso anticipado de una serie de 10 volúmenes.....	150,00	160,00	175,00

TERCERA SERIE

15. PLINI.—HISTORIA NATURAL (LI I-II) por Marçal Oliver.
16. SENECA.—CONSOLACIONES, por el Dr. Carles Cardó.
17. TACIT.—OBRES MENORS. (DIALOG DELS ORADORS, AGRICOLA, GERMANIA). F. Martorell, Miquel Ferrà y Llorenç Riba.
18. PLUTARC.—VIDES PARALLELES (T. I), por Carles Riba.
19. ARISTOTIL.—POÈTICA CONSTITUCIÓ D'ATENES, por J. Farron i Mayoral.
20. QUINT CURCI.—HISTORIA D'ALEXANDRE EL GRAN (II vol.), por Joan Estelrich y M. de Montoliu.

A PUBLICAR

PALLADI.—HISTORIA LAUSICA, por Dom Antoni Ramon.

PLINI EL JOVE.—LLETRES (V. I), por Marçal Oliver.

CONDICIONES DE SUSCRIPCIÓN

Pago anticipado en dos plazos, cada..... 75,00 80,00

Pago anticipado en cuatro plazos, cada..... 35,00 41,00

Encuadernados en piel, forras especiales, dorado a mano; encuadernación limitada a 35 ejemplares..... 500 pesetas.

Pago en dos plazos..... 250 —

Pago por ejemplar..... 51 —

III. Edición contenida el texto antiguo solo, con introducción en latín. Precio de cubierta del volumen, 4,50 pesetas.

IV. Edición contenida el texto catalán solo con el estudio preliminar. Precio de cubierta del volumen, 4,50 pesetas.

Para estas dos ediciones parciales sólo son admitidos alonos por series completas de 10 volúmenes, a razón de 45 pesetas la serie.

En plus, 2 pesetas por cada ejemplar, si se desea la edición encuadernada en tela inglesa.

NOTAS IMPORTANTES.—Con el precio de la suscripción van comprendidos todos los gastos de porte, embalaje, franqueo y certificado para las series en curso de publicación.

Advertimos a los señores suscriptores que los hacemos estas condiciones, extraordinariamente económicas, con la condición de que la suscripción o sus plazos han de ser satisfechos siempre por anticipo.

A los de Barcelona, se les pagan a cobrar a domicilio. En cuanto a los de fuera y el extranjero, se les ruega que envíen directamente el importe de sus suscripciones al principio de cada plazo, si quieren continuar recibiendo los volúmenes con toda regularidad. A los suscriptores a quienes haya que girar, se les aumentará un 10 por 100 el importe a satisfacer.

A LOS AMANTES DEL ARTE, DE LAS BELLAS LETRAS,
DE LA ANTIGÜEDAD
UN VERDADERO MONUMENTO LITERARIO
TODAS LAS OBRAS ATRIBUIDAS A

HOMERO

ILIADA, ODISEA, HIMNOS, BATRACOMIOMACHIA,
EPIGRAMAS, FRAGMENTOS

Primera versión íntegra y completa, por L. Segala y Estalilla, Profesor de griego en la Universidad de Barcelona, precedida de dos cartas autógrafas de Menéndez Pelayo y de los informes de la Real Academia Española, encomiásticos de aquella. Un magnífico volumen, casi folio, de 812 páginas, impresas en excelente papel. 48 láminas aparte representando obras de arte de la antigüedad, inspiradas en temas homéricos.

La versión más fiel y literal, enriquecida con las ilustraciones más adecuadas y auténticas. Además se han impreso cuarenta ejemplares en papel de puro hilo Lafuma, que se venden, en rústica, a 150 pesetas cada uno.

A fin de facilitar la adquisición, es admitido, únicamente para España, el pago en doce plazos mensuales, el primero de 10 pesetas, y los once restantes de 5 pesetas. En este caso es preciso suscribir previamente el correspondiente contrato.

Fídase a la Casa editorial el prospecto, que se manda gratis, y que contiene muestra de los grabados y láminas.

Los pedidos han de dirigirse a la Casa editora, calle de Aragón, núm. 255, Apartado 322, Barcelona, o a todas las buenas librerías y centros de suscripción.

BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Yo, el abajo firmado, declaro comprar a los Sres. Montaner y Simón, editores, de Barcelona,

LAS OBRAS COMPLETAS DE HOMERO

obligándome a pagar su importe de pesetas al contado (1) o en doce plazos mensuales, hasta su completa liquidación (el primero, de pesetas 10, y los once restantes, de pesetas 5.)

Nombre y apellidos.....

Profesión.....

Dirección del empleo.....

Domicilio.....

Publicación.....

Provincia.....

Fecha..... de de 1927.

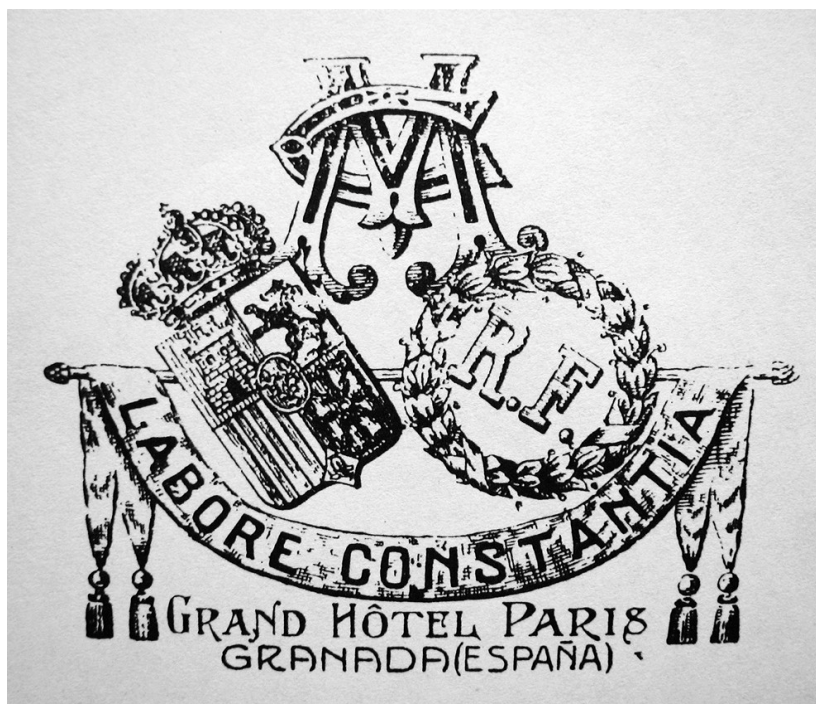
Córtese este boletín y mándese bajo sobre a la Casa

MONTANER Y SIMÓN. Editores, BARCELONA.-C. de Aragón, 255.-Apartado 322

(1) Bórrase la forma de pago que no se escoja.

296. Anuncio de la colección de clásicos grecolatinos publicados por la Fundación Bernat Metge

297. Anuncio de las obras completas de Homero en la traducción de Segalá



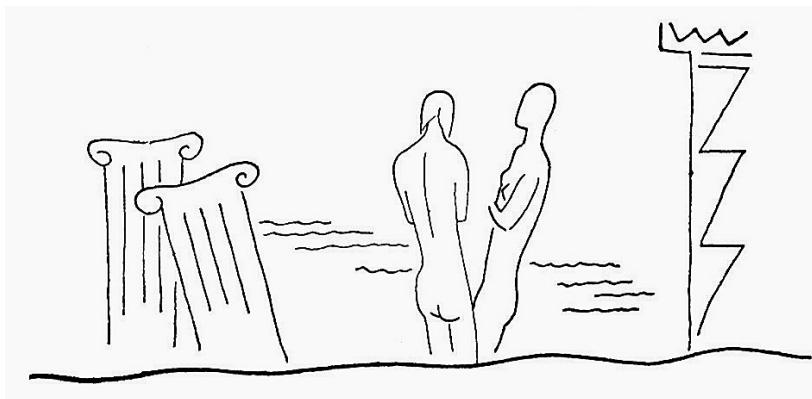
298. Anuncio del Grand Hôtel Paris de Granada, con el lema *Labore constantia*



299. Benjamín Palencia, *Sirena* en la revista *Litoral*, nº 2 (diciembre de 1926)



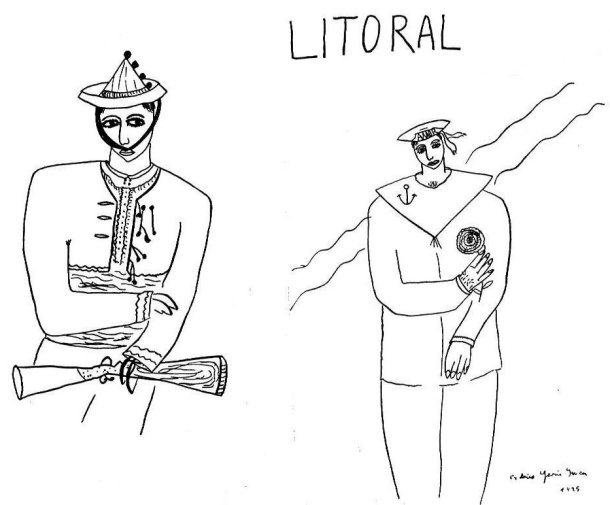
300. Norah Borges, *Sirena* en la revista *Literatura*, nº 4 (julio-agosto de 1934)



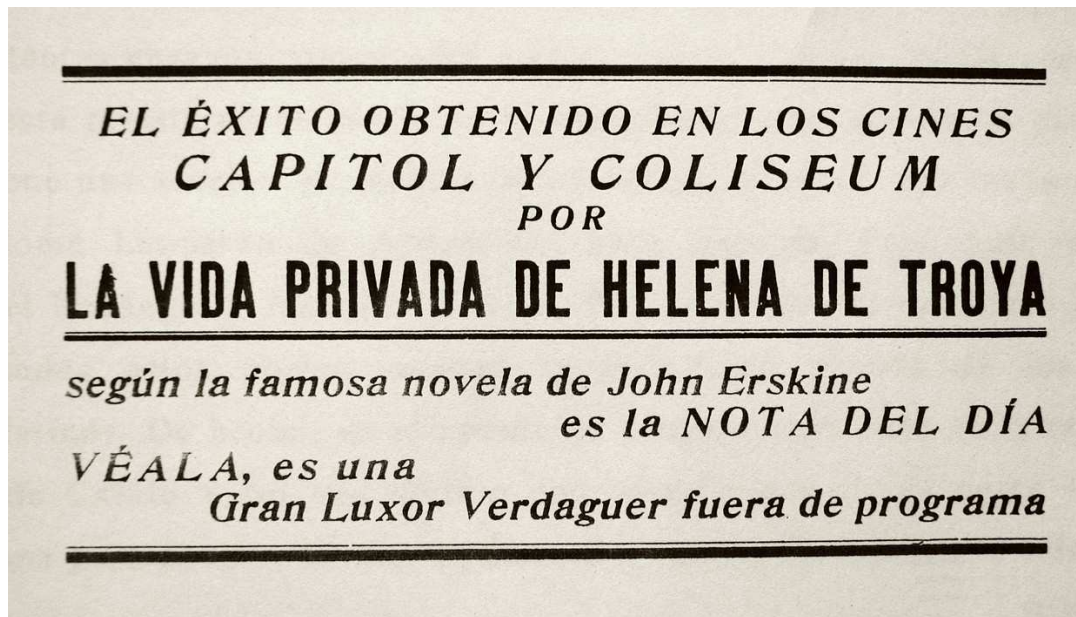
301. Joaquín Peinado, dibujo en la revista *Litoral*, 1929, nº 8 (mayo 1929)



302. Norah Borges, dibujo en la revista *Plural*, nº 3 (1925)



303. Los marineros de Lorca en la revista *Litoral*



304. Anuncio de la película *La vida privada de Helena de Troya*



305. MEL (Manuel Sierra Laffite), ilustración en *El Gran Guiñol* para *El pobre diablo*



306. Georges Sabbagh,
Venus Anadyomene (1922)



307. Alexánder Archipenko,
El nacimiento de Afrodita (1954)



308. Hitler como Lohengrin en el lienzo
El abanderado de Hubert Lanzinger